

Lei 19,50

Biblioteca de artă

Biografii, Memorii, Eseuri

arta fantastică

Născut în Franța, la Marsilia, Marcel Brion și-a făcut studiile în Elveția și a studiat problemele legate de istoria artei în cea mai mare parte a țărilor europene.

Talentul său a fost atras îndeosebi de analiza și explicarea fenomenului artistic, fie că e vorba de pictură, muzică sau poezie. Marcel Brion e considerat cel mai bun cunoscător francez al romantismului german, el ocupându-se cu egală și recunoscută competență de pictura lui Caspar David Friedrich sau de muzica lui Schumann.

Cercetarea îndelungată în domeniul artelor plastice s-a concretizat într-un număr impresionant de lucrări consacrate lui Leonardo da Vinci, Rembrandt, Dürer, Michelangelo, Bosch, Vermeer, Braque, Kandinsky și Paul Klee.

Tot lui Marcel Brion îi datorăm volumele de sinteză, devenite piese de referință: Pictura romantică, Artă abstractă și, desigur, lucrarea de față, Artă fantastică, considerată de specialiști drept monumentală.

Marcel Brion

arta fantastică



Editura Meridiane

Marcel Brion

arta fantastică

Traducere, și postfață de
MODEST MORARIU

Marcel Brion

ART FANTASTIQUE

© 1961, by Editions Albin Michel

EDITURA MERIDIANE
București, 1970

INTRODUCERE

În diferitele forme de expresie artistică, fantasticul îmbracă aspecte atât de numeroase și de variate, încât nu poate fi vorba să le cuprindem aici pe toate și nici să alcătuim catalogul lor. Ni s-a părut mai important să identificăm temele principale în care se manifestă pătrunderea insolitului, a incongruentului, a suspectului și a redutabilului, pentru a urmări drumul lor începând din Evul Mediu și până astăzi. Fără a se pretinde o filozofie sau o morfologie a Fantasticului, această carte își propune totuși să realizeze o sinteză a formelor în care neliniștea seculară a omului, hăituit de spaimă și de frică, a proiectat imaginile anxietății sale, încercând poate să se elibereze astfel de ele, și chiar, în anumite cazuri, să le exorcizeze. În aceste reprezentări, grotescul se găsește adeseori alături de cumplit, din aceeași rațiune care determina Evul Mediu să-l ridiculizeze pe Diavol și să-l trateze, în fabliaux-uri, ca pe un nătărău pe care țărani îl trag lesne pe sfoară.

Prin însăși universalitatea sa, Fantasticul este un fenomen mai greu de explorat, iar interpretarea e mai echivocă. Analiza expresiilor sale în artele exotice ar fi avut drept urmare judecăți eronate, ușor de comis când există puține unități comune de măsură între spirite atât de depărtate în timp și în spațiu. Occidentalul admite anevoie că, în arta Extremului Orient, genurile binefăcătoare pot avea același chip rinjit, înspăimântător și hidos sub care înfățișăm noi demonii, întrucât nu știe că Binele, pentru a combate Răul, trebuie să împrumute armele folosite de acesta.

Pe copertă:
JAMES ENSOR: Intrarea lui
Hristos în Bruxelles (fragment)
Ostende, colecția Cazinoului

O încercare de a clasifica Arta Fantastică pe teme pare să introducă oarecare dezordine în cronologia artei, dar are în schimb avantajul de-a reuni modalitățile deosebite în care a fost tratată fiecare temă de-a lungul secolelor, de-a îngădui apropieri sau confruntări deopotrivă de utile, de-a determina constantele, ce pot fi recunoscute în nenumăratele variațiuni în care se dezvoltă aceste teme.

Cătorul se va mira probabil de locul restrâns, după părerea sa, acordat în această carte anumitor artiști, dar faptul se explică prin aceea că artiștii respectivi sînt analizați, din alt unghi decît al sentimentului fantastic, în studiile ample ce urmează să apară în volumele Pictura Romantică și Arta Barocă, și unde vor avea și ei locul cuvenit.

Examineate în cele mai recente forme de expresie, modalitățile moderne ale Fantasticului și fizionomiile sale în gîndirea și arta zilelor noastre vădesc în ce măsură spiritul unei epoci e capabil să transforme vechile neliniști și să nască din ele neliniști noi. E semnificativ, de asemenea, că ultima imagine a Fantasticului contemporan, prezentată aici, înfățișează o mulțime îngrijorată în așteptarea unei catastrofe necunoscute, care poate fi numai o furtună, sau un taifun, dar și cataclismul, științific sau de altă natură, ce-ar atrage după sine Sfîrșitul Lumii.

Fără să aibă probabil conștiința faptului, omul de astăzi este tot atît de sensibil la Fantastic ca și cel din epocile naive și din secolele «obscure». Din acest punct de vedere, deși nu-și poate afla locul aici, un studiu al temelor și imaginilor din știința-ficțiune ar fi deosebit de instructiv. El ar arunca o lumină ciudată asupra poziției actuale a individului în centrul unui univers mai misterios decît oricînd, mai plin de enigme și de primejdii decît a fost vreodată universul Evului Mediu și al Antichității. Animalele artificiale ale ciberneticii și creierul electronic stau la originea unor forme de expresie fantastică de loc neglijabile. Fantasticul arhitecturii și Fantasticul cinematografului vor fi studiate poate, într-o bună zi, într-altă lucrare, pentru ceea ce reprezintă în sine și potrivit altor noțiuni decît cele care au inspirat această carte și i-au îndrumat compoziția.

Nimeni nu-și poate face iluzia sau formula pretenția de-a epuiza un subiect, și mai ales un astfel de subiect ca acesta, care-i departe de-a fi imobilizat în concepțiile sale creatoare și în formele sale exterioare. Arta contemporană, grație mai cu seamă suprealismului, a acordat un loc considerabil Fantasticului și-l transformă neconținut, propunînd o seamă de figuri a căror interpretare este mai complexă și mai echivocă decît aceea a figurilor tradiționale. Există, așadar, astăzi, în toate țările un Fantastic pe cale de-a se forma, mult deosebit de ceea ce am putea denumi Fantasticul «clasic». Cine știe că Fantasticul nu-i de domeniul trecutului, cadastrat și inventariat o dată pentru totdeauna, trebuie să-i acorde o atenție constantă și-o vigilență neobosită. Pentru că Fantasticul este în același timp durabilul și pururi schimbătorul, ceea ce se leagă mai strîns decît orice de rădăcinile gîndirii omenești și oglindește cel mai bine evoluția și metamorfozele acestei gîndiri.

MARCEL BRION

I. PĂDUREA BÎNTUITĂ

Pădurea originală și spaimile ancestrale. Altdorfer, Wolf Huber, Caspar David Friedrich, Wifredo Lam, Matta. Balaurul și «sălbaticii». Herkules Seghers și «cîmpiile halucinate». Franse Mihelic: kurenții din pădurile iugoslave. Rodolphe Bresdin între unchiul Tom și Robinson Crusoe. Plantele carnivore. Vameșul în junglă. Franz Marc, pictor al misterului animal.

Un soldat care străbate, singur, o pădure. Parcă-i un pitic printre trunchiurile uriașe de brazi, înlănțuite și compacte ca un zid. Greu deslușești cărarea îngustă ce șerpuiește prin zăpadă. Omul este zdrobit de oboseală. Cavalerist — căci poartă uniforma Vinătorilor —, el nu-i obișnuit cu marșul acesta lent și chinuitor, într-un mediu ostil. S-a oprit o clipă să-și tragă suflarea, și contemplă cu deznădeje masa întunecată a copacilor, noaptea groasă ce pogoară. L-a cuprins frica, iar spaima care crește într-însul și se va condensa într-un răcnet de groază e spaima străveche a omului rătăcit în inima pădurii; spaima legionarilor romani, gata să înfrunte vitejește orice trib de sălbateci, dar pe care simpla priveliște a sylvei germanice îi îngrozea, îi nimicea. Spaima oricărui om, fie izolat, fie într-un grup numeros, care-și compară nimicnicia și neputința cu majestatea impasibilă și înfricoșătoare a copacilor. Tărîm al groazelor fără de nume, pădurea e locul unde se poate întîmpla orice, unde pare firesc să întîlnești făpturi pe care rațiunea și logica le respinge, unde jocurile infinit de

variate și primejdioase ale naturii tirăsc călătorul în hora lor amețitoare și-l înecă în fantasticul lor extravagant.

Cocoțat pe-o buturugă, un-corb pindește clipa cind soldatul se va prăbuși istovit și nu se va mai ridica. În acest tablou de Caspar David Friedrich,* simbolizind atât absorbția străinului de însăși esența Germaniei, cât și înfrângerea omului de stihie, e subliniat astfel caracterul esențial de putere funebră al pădurii. Aceeași semnificație o are și în *Divina Comedie*, cu deosebirea că *selda oscura*, plină de primejdii exterioare, reprezintă deopotrivă pădurea dinlăuntrul omului, labirintul pasiunilor și al viciilor, în care se rătăcește și din care trebuie să iasă pentru a junge la lumină. Căci lumina nu răzbate în pădure, după cum nu răzbate nici în labirint, care este, de asemenea, un tărîm al beznelor și al primejdiilor ucigătoare. Ce-i labirintul de carpeni sau de cimișiri al grădinilor, din secolul al XV-lea și pînă în secolul al XIX-lea, dacă nu, prin natura sa vegetală, o pădure prin care au fost tăiate niște poteci ce se încrucișează în așa fel încît călătorul să se piardă fără putință de scăpare.

Pădurea este locul în care te pierzi, materialicește, moralicește. Tărîmul pe care trebuie să-l străbați, potrivit romanelor cavalierești, pentru a junge la «castel». Castel și pădure se opun deci, castelul simbolizind securitate, ordine omenească, ocrotire; formalul împotriva informalului, imuabilul împotriva veșnicului schimbător; cavalerul care se aventurează în pădure (pădurea obscură a misticilor) pentru a ajunge la «castel» (*castelele sufletului*, despre care vorbește sfînta Teresa) este un nou Tezeu; el înfruntă minotaurii și balaarii, pe care-i va ucide, astfel încît viciile și patimile bestiale să nu mai stăvilească drumul spre lumină. În această accepție se cuvine înțeleasă călătoria mistică la care îl supune Raimond Lulle pe eroul său, Blanquerna, în romanul alegoric și autobiografic cu același nume. Și Blanquerna caută «castelul»: castelul îndepărtat, inaccesibil, dar prezent ca o chemare încurajatoare din ilustrațiile

pentru povești cu zine ale lui Gustave Doré, castelul ale cărui turnulețe se zăresc răsărind ici-colo din desișul întunecos și încilcit al copacilor; castelul lui Kafka împresurat, nu de-o pădure vegetală, ci de un labirint de intrigi inextricabile. Iar Shakespeare, bun cunoscător al unor vechi tradiții inițiatice, face din episodul în care pădurea din Birnham urcă pînă la castelul din Dunisan, așa cum preziseseră vrăjitoarele, momentul înfrîngerii depline și al pieirii lui Macbeth. Și chiar dacă aici nu-i vorba decît de un iscusit vicleșug războinic, simbolul își păstrează întreaga sa forță: din clipa în care pădurea a încercuit castelul și-l înăbușe, omul este pierdut.

Frica omului modern, cînd umblă, singur, prin pădurea virgină, neliniștea omului preistoric, cînd se vedea împresurat de păduri milenare în care copacii morți de bătrînețe și copacii vii alcătuiau un haos fără ieșire, supraviețuiesc în această identificare a pădurii cu moartea și cu infernul, ce se perpetuează pînă și-n epocile civilizate. Henri-Charles Puech a publicat* traducerea unui text maniheian analog aceloră pe care le citim în *Kephalaîn*; reprodus de scriitorul arab Ibn an Nadim în *Fihrist*, el este de fapt o descriere a infernului: «Tărîmul beznelor, potrivit învățaturii lui Mani, e brăzdat de genuni adînci, de hăuri, de rovine, de smîrcuri, de zăgazuri, de plauri, de bălți, de ținuturi împărțite și ramificate în nesfîrșite întinderi acoperite de păduri stufoase, de izvoare din care, din loc în loc și de la un zăgaz la altul, se răs-pindește o fumăraie din care, departe, dintr-un loc într-altul, se înalță flăcări și neguri. Într-o parte e mai povîrnit, iar în cealaltă mai adîncit. Fumăraia ce se ridică de acolo e chiar otrava Morții. Ea urcă dintr-un izvor cu fundul mocirlos, acoperit cu un strat de colb, unde își au sălașul stihiiile Focului, apăsătoarele și întunecatele stihii ale Vîntului, stihiiile Apei groase.»

Gîndirea Orientului ne oferă astfel aceeași opoziție: grădina unde «totu-i ordine și frumusețe», ordine intelectuală și frumusețe sensibilă, și pădurea, împă-

* Colecție particulară din Statele Unite (N.A.)

* Le prince des Ténèbres en son royaume. Études Carmélitaines, 1948 (N.A.)

răția nemăsuratului, a monstruosului, a neomenescului, a naturii lăsate pradă legilor sale cumplite și toanelor sale crincene.

Așa cum scria Mircea Eliade: «E conturat aici un simbol al morții: pădurea, jungla, beznele simbolizează lumea de dincolo, Iadul»*. Pădurea este o lume inumană, din care omul este exclus, în care nu-i admis decît cu greu. Făpturi și lucruri, plante și animale își schimbă aici între ele formele, culorile, însușirile. Este o lume irațională, în care se adună, crude și tăcute, stihile dușmănoase, o *altă* lume, mai primitoare doar în luminișurile ei, acolo unde securea tăietorului a deschis drum luminii. Imaginația și-o reprezintă cu atîta convingere drept sălaș al spaimei și al distrugerii, încît poveștile populare oglindesc această obsesie, și oricare om, în codru, devine un Degețel pindit de foamea căpcăunului.

Neschimbată de cînd lumea, înălțînd într-o coleăială de necuprins mulțimea copacilor tineri pe rămășițele trunchiurilor străvechi ce putrezesc în humusul plin de miasme, pădurea intruchipează forțele elementare și primordiale, ceea ce se afla la obîrșie, urmele timpurilor dispărute care vor supraviețui și după ce umanitatea va fi pierit de pe fața pămîntului. Ea este de asemenea o făptură în sine, multi-formă, capabilă de pasiuni, înzestrată cu un suflet pe care-l simți zvîcnind în freamătul ramurilor și-n troznete trunchiurilor, și-a cărei suflare întîmpină amenințator pe călătorul rătăcit. Gustave Doré a exprimat admirabil lirismul acestor codri fără de hotare, veniți din nesfîrșire și întorcîndu-se în nesfîrșire, prin care eroii din povești își caută cu multă caznă drumul. Și astfel, fantasticul pădurii, întîlnindu-se cu fantasticul labirintului, se împlinește într-un simbol al vieții și al morții și constituie mediul prielnic apariției unor creaturi necunoscute, imposibile, bunăoară acel *tatzelwurm* din superstițiile bavareze, pe care vînătorii și tăietorii de lemne îl zăresc din cînd în cînd, ghemotocit prin tufișuri, și-a cărui privire ucide prin groaza ce-o stîrnește. Trufașul și zăludul inorog, care în bestiarul creștin apare ca emblemă a

* *Mythes et symboles*, Gallimard (N.A.)

castității, «animalul de lumină, animalul pur» cîntat de Rilke, jivina falnică, neprihănită, cu ochii bezmetici, halucinați, țîșnind din hugeagurile lui Böklin* și călărit de-o femeie avană, demon al pădurilor, inorogul pe care tapiseriile Evului Mediu și ale Renașterii, precum și gravurile magice ale lui Jean Duvet, l-au înfățișat ca o intruchipare a duhului singurătății silvestre, însuflețește cu galopul său tăcerea împietrită ce domnește alături de penumbră printre înalte trunchiuri verzui. El reprezintă prin excelență vraja pădurii bîntuite, și Dürer, care a înfățișat atît de bine sălbăticia monstruoasă a codrilor prin care trece cavalerul, însoțit de cei doi martori ai marilor aventuri, moartea și diavolul, îl personifică și el în extraordinarul său inorog, năvalnicul, neatinsul, sufletul naturii elementare ce rabdă prezența oamenilor, dar înțelege să păstreze față de ei distanța ce-i desparte pe zei de muritori.

Printre locuitorii pădurii fantastice la care visează neobosit nostalgia germanică, și care par a fi forma vizibilă a sufletului german în ceea ce are el mai profund și mai constant, se numără și «oamenii sălbatici», acoperiți cu o blană zbîrlită, cu ochi scînteietori, care sfarmă lăstărișurile și rotesc amenințător crengi noduroase. Ei sînt emanația unor spaime legendare, amintire, poate, a străvechilor semînții care ar mai supraviețui uitate în adîncul hugeagurilor inaccesibile, ducîndu-și existența idilică și brutală în același timp, copii ai naturii în starea cea mai pură, feriți de contaminarea și de degradarea pe care o aduce cu sine oricare civilizație; cultura latină și greacă a Renașterii îi va asimila satirilor Antichității, atribuindu-le coarne și copite de țap, ceea ce îi înruțește însă și cu familia diavolului. Pașnici și totodată iuți la minie, prietenoși cît timp își păstrează însușirile animalice, îngrijorători cînd cad pradă naturii lor umane, ei domnesc peste necuprinsele tărîmuri împădurite, și gravorii germani Altdorfer, Dürer, Baldung Grien, povestesc bucurios bătăliile lor cu mercenarii și cavalerii pe care cine știe ce întîmplare nefericită i-a adus prin preajma lor. Prin fire, ei țin de inorog: ca și

13 * *Tăcerea în pădure*, Muzeul din Posen (N.A.)

acesta, neprihăniți cu cei neprihăniți, cruzi cu cei neîndurători; și-ntr-un admirabil desen, întărit cu un contur alb, pe-o hirtie maronie, aparținând muzeului Albertina, Altdorfer i-a înfățișat în așa fel încît formele lor aproape că se confundă cu formele copacilor, iar mișcarea pletelor repetă mișcarea frunzișului, într-una din acele asociații îndrăznețe care îl frapaseră pe Leonardo da Vinci.

Ca și cum ar exista un fel de mimetism între formele pădurii și formele făpturilor care o locuiesc, acestea sfîrșesc prin a suferi o metamorfoză vegetală. Și acest mimetism firesc nu se produce numai cînd e vorba de oamenii sălbatici, ca în tabloul lui Altdorfer de la Berlin, *Familia omului sălbatic* (1507), ci chiar într-o pictură unde te-ai aștepta mai puțin, în panoul înfățișînd pe cei Doi Sfinți Ioan, de la Regensburg (1511), pe care Benesch îl socotește pe bună dreptate o «cosmogonie» și citează cu acest prilej un text extrem de curios din Paracelsius, extras din *De Generatione Metallorum et Mineralium*. La Ioan Evanghelistul, mai mult chiar decît la Ioan Botezătorul, probabil pentru că în sihăstria lui de la Pathmos vizionarul lumii cerești a sfîrșit prin a se contopi materialicește cu lumea pămîntească, natura umană și natura vegetală își schimbă între ele formele și ritmurile. Plete omenesci se văluresc în jurul crengilor, frunze ciudate se cîrlionțează în jurul capului sfîntului. Atotputernică în tablourile lui Altdorfer, cum și în ale multor artiști germani din secolul al XVI-lea, Burgkmair, Léonard Beck, Wolf Huber, Niklas Manuel Deutsch, Baldung Grien, Cranach..., * iar cu trei sute de ani mai tîrziu în ale romanticilor Oehm, Blechen, Böcklin, Pădurea fantastică dă în vileag toată majestatea divinităților elementare, viața *miriadară* a cosmogoniilor. Asemenea lui Leonardo da Vinci, care asimila pămîntul unui ins viu, Paracelsius, a cărui gîndire filozofică se apropie foarte mult de estetica naturistă a artiștilor din Evul Mediu și Renaștere, tot așa cum pictorii romantici și filozofii naturii (*Naturphilosophen*) contemporani acestora vor avea

* Punctele de suspensie aparțin întotdeauna autorului și nu marchează omisiuni (N.Tr)

aceeași concepție despre natură... notează în a sa *Philosophiae Liber III, De elemento Terrae*, că plantele cresc întocmai ca oamenii. «Vegetalul are o piele a sa, care-i scoarța, are cap și păr, care sînt rădăcinile, are fizionomia și simțurile sale, are de asemenea o sensibilitate, astfel încît dacă-l rănești pieri. Frunzișul, florile și fructele sînt podoabele sale, așa cum omul e înzestrat cu auz, chip și puțință de-a cuvînta.» În pădure omul face corp comun cu natura, există între ei o similitudine de structură și pădurea e singurul element în care se manifestă această similitudine. De aceea, filozoful împinge atît de departe intuiția sa cutezătoare și talentul său de-a descoperi concordanțele încît vorbește despre «chiromanția codrilor», ca și cum aceștia ar fi niște mîini omenesci, «o chiromanție a ierburilor, o chiromanție a frunzișului de pe copaci, o chiromanție a peisajelor, a cursurilor apelor și-a cascadelor»*.

Într-un remarcabil text despre Altdorfer,** Otto Benesch revine frecvent asupra acestor similitudini ce apar atît la pictor cit și la filozof, fiecare expunînd cu propriul său limbaj străvechea concepție magică a unității dintre om și natură, dintre individ și stihii. Iată de ce pădurile lui Altdorfer sînt realmente populate de-o seamă de puteri naturiste, vizibile sau invizibile, manifestîndu-se atît în limbajul cifrat al lucrurilor cit și în făpturile fantastice care locuiesc în pădure: inorogi, oameni sălbateci, balauri, iar în «vinătoarea sălbatecă» ce umple pădurea în zilele de furtună, rostogolindu-și galopul pe crestele cele mai înalte ale copacilor, acel Mesnie Hennequin din legendele străvechi, cavalcadă a duhurilor elementare sau a fantomelor, reinviind în epoca creștină amintirea lui Slepniir, calul lui Wotan, care cutemura bolta cerului cu răpăitul celor opt copite ale sale. Tabloul cel mai plin de magie al acestui maestru al fantasticului care a fost Albrecht Altdorfer este desigur *Sfîntul Gheorghe* de la München (1510). În ciuda dimensiunilor sale reduse, acest tablou înfățișează un microcosmos, o cosmogonie. Violența vege-

* Liber de imaginibus, Cap. VIII (N.A.)

15 ** Editura Schroll, Viena, 1938 (N.A.)

tației este exprimată în avintul dezlănțuit al copacilor, în încrucișarea zbuciumată a crengilor, în felul în care frunzișurile astupă întregul tablou, izgonind cerul, refuzând orice lumină. După Otto Benesch, spărtura ce îngăduie priveliștea orizontului ar fi un adaos; ea slăbește impresia de sufocare pe care ar trebui s-o resimtă privitorul, prizonier al acestor rețele inextricabile de trunchiuri și de frunzișuri exuberante; la origine, în locul acestei spărturi, Altdorfer trebuie să fi așezat, după ipoteza lui Benesch, conformă cu însuși spiritul compoziției, intrarea în văgăuna balaurului (Imaginea 1).

Într-adevăr, balaurul sălășluiește aici, în inima pădurii, în acest miez zbuciumat de colcăieli vegetale, unde omul nu se încumetă să pătrundă niciodată; uneori, birlogul balaurului devine sălașul căpcăunului sau al vrăjitoarei din povești, ceea ce înseamnă că balaurul se antropomorfizează. De obicei, omul nu trece dincolo de liziera pădurii și de luminișurile în care se poate aventura fără primejdie. Până-n străfundul pădurii răzbat doar sihastrul, adică omul care merge să se lupte cu sine, să-și învingă minotaurul, «balaurul său interior», și cavalerul, a cărui menire este să răpună monștrii, fie pentru a prăda comorile lor, precum Siegfried, fie pentru a stărpi semințele blestemate, precum Sfântul Gheorghe, moștenitor întru aceasta a vocației sfântului Mihail, nimicitorul demonilor. Există de asemenea și sfântul-vinător, acela asupra căruia pădurea triumfă prin propria ei convertire la creștinism și care iscă în fața ochilor înminunați ai sfântului Hubert un cerb purtând o cruce între coarne; imblinzindu-se prin sine însuși — așa cum nu se întâmplă de obicei — cerbul învinge pe vinător: nu fugind, ci atingând înaintea acestuia limanul, Crucea.

În arta occidentală ca și-n Extremul Orient, balaurul semnifică puterea stihilor. El se identifică forțelor telurice, este și furtună, și rupere de nori, și apa neînvinsă, și trăznet printre nori. Ambivalent, asemenea tuturor forțelor, chiar și a celor naturale, binefăcătoare și primejdioase doar în manifestările lor excesive, el este, în Asia, un dispensator al fecundității, principiul fizic al vieții. Occidentul l-a trans-

format într-un dușman hain, care trebuie răpus cu orice preț, tot așa cum a transportat în tabăra răului toate principiile religiilor antice, l-a deghizat pe dumnezeul Pan în diavol, a demonizat duhurile elementare. Devenit simbol al răului, al naturii bestiale pe care omul vrea s-o supună nevoilor sale, al instinctelor asupra cărora spiritualitatea trebuie să triumfe, Balaurul reprezintă pădurea pe care tăietorul și agricultorul doresc s-o doboare pentru a exploata pământurile ei. Identificarea răului cu pădurea s-a făcut repede, iar cavalcadele vrăjitoarelor, a căror frumusețe îi farmecă pe tineri, tot în păduri se desfășoară; în creierul unui munte împrejmuț de păduri își ține curtea de la Venusberg și Arhidemona sub chipul Astarteei.

Pădurea, în care sfântul Gheorghe hăituiește și ucide balaurul, este o pădure supranaturală prin luxurianța și sclipățul orbitor de aur verde, în care zăngănește surd oțelul întunecat al cavalerului. Pădurea, faptură vie potrivit doctrinei paracelsiene, ia parte la lupta cavalerului cu monstrul. O imensă tensiune dramatică frământă copacii ale căror creste se pierd în tărie, acolo unde privirea noastră nu mai răzbate; pădurea este o lume închisă, astupată din toate părțile, de nepătruns: însăși poteca pe care a sosit sfântul Gheorghe s-a închis în urma lui. Pădurea resimte în mod tragic moartea balaurului: copacii uriași se adună și se apleacă deasupra cavalerului vrînd parcă să-l strivească, numai că gestul care a ucis monstrul a distrămat în același timp și vraja pădurii; în curînd copacii fermecați pe care el îi ținea în stăpînire se vor elibera de tirania bestială—diabolică—rînduindu-se în tabăra oamenilor. Descătușată, pădurea va putea fi locuită, folosită: sfântul Gheorghe este așadar un deștelenitor, străbunul generalului roman care, vrînd să-și liniștească soldații înfricoșați de pădurea originară, a poruncit legionarilor să arunce spada și să pună mina pe secure pentru a răpune întâi și-ntîi dușmanul primordial. Fie că este locuit sau nu de fapăturile elementare, «oameni sălbateci», inorog sau balaur, fie că-i însuflețit prin simplul sentiment *numenal* emanat de forțele invizibile, peisajul panic conferă picturii ger-

mane din secolul al XVI-lea o intensitate prodigioasă și un fantastic atotprezent. *Convorbirea sihaștrilor* de pe Retablul de la Isenheim de Mathias Grünewald, *Apollon și Diana* de Cranach, *Sfântul Gheorghe* de Leonard Beck, *Sfântul Ioan la Patoms* de Burgkmair, toate aceste picturi au drept decor pădurea vrăjită unde orice este posibil, vizita ingerilor, ivirea monstrului. Se întâmplă de asemenea ca însuși peisajul să dobândească un soi de vitalitate monstruoasă, datorită numai și numai respirației neliniștitoare a copacilor, a norilor, a stincilor, a apelor.

Potrivit tradiției alchimiste, pământul, făptură vie, se schimbă în marele Pan, ca în desenul cu valea Dunării, de Altdorfer (Viena, Kunstakademie), și mai ales în desenele lui Wolf Huber — acela care înfățișează un răsărit de soare pe valea Dunării (Kupferstichkabinett, Berlin) — și, mai mult încă, în fantasticele stinci de la Passe de Kluss (Londra, University College). Aici muntele se înalță și se arcuiește, ca și cum pământul ar mai fi încă în fuziune și maleabil. Lumea minerală nu și-a dobândit încă forma definitivă; ea este plastică și mobilă; ți-o închipui capabilă de metamorfoze uluitoare, imitând bunăoară forme de oameni sau de animale. În peisajele lui Huber, mai mult chiar decât în anumite desene ale lui da Vinci, care evocă și ele o seamă de elemente în mutații constante și nesigure de viitorul lor, surprinzi această religie cosmică, pe care o vor reinvia Filozofii naturii (Naturphilosophen) și poeții romantici, cei mai mulți dintre ei fiind de altfel și mineralogi; religie ce refuză să vadă în peisaj neînsuflețitul, sau însuflețitul doar prin mișcarea apelor și-a vântului, și recunoaște în el uriașul trup al pământului care respiră și se întoarce în semi-somnul materiei.

De la Huber și Altdorfer, de la Grünewald și Cranach până la Elsheimer filiația este vădită, și, de asemenea, transmiterea acestui cult panic, a acestei *pietăți cosmice*, care, prin Elsheimer, va ajunge până la ciudatul maestru olandez al *peisajelor neliniștite*: Herkules Seghers. Influența lui Elsheimer asupra lui Seghers s-a exercitat în timpul șederii acestuia la Roma între

1607 și 1611. Elsheimer, se știe, a murit în 1610, în Cetatea Eternă, unde locuia de mulți ani. În cursul întregii sale vieți, Seghers avea să fie marcat în egală măsură de descoperirea unei estetici a luminii și a spațiului, mai bogată și mai fecundă decât aceea a maestrului său Coninxloo, de tehnica gravurii pe care Elsheimer o inventase și pe care el, la rindul său, avea s-o transforme într-o modalitate cu adevărat expresionistă de reprezentare a *pământului viu*; în sfârșit, de ruinele Romei, pe care le-a desenat cu rivnă, de munții sălbateci ai Apeninilor și ai Abruzzilor și, mai mult încă, de fantastica regiune vulcanică din preajma lacului Fucino.

În aceste peisaje italienești, majestuoase și înfricoșătoare, mult deosebite de cele care vor încanta pe Claude Lorrain și pe Poussin, respiră, pentru un vizionar de tipul lui Seghers, toate amintirile tragice legate de ele. S-ar putea oare ca un călător îndrăgostit de amintirile Antichității să nu revadă în craterul stins al lacului Fucino episodul cumplit al naumahiei poruncite de împăratul Claudiu și pe cei 19.000 de sclavi care au pierit în această bătălie navală simulată? Ruinele romane îl emoționează și prin acea frumusețe nostalgică și funebră ce învăluie de obicei vestigiile trecutului; Seghers vede în ele însuși simbolul decăderii și al morții, sub semnul cărora stă tot ce-i făcut de mina omului. Spre deosebire de «ruiniștii» olandezi, compatrioții săi, îndrăgostiți mai ales de pitorescul acestor vestigii, el reține lecția lor de filozofie, destinată călătorului care știe să privească și să mediteze.

Cultivat și a toate curios, atent la evoluția gândirii și la descoperirile științifice din vremea sa, Herkules Seghers a fost prietenul celui persoanj ciudat care era Willem Janszoon Blaen, astronom, cartograf și tipograf de gravuri, prieten la rindu-i cu Tycho-Brahé și cu Descartes. El a putut cunoaște astfel teoria carteziană a expansiunii și a mișcării, teoriile *plutoniene* privind originea rocilor, iar tablourile sale — mai mult chiar decât gravurile — au devenit transcrierile plastice ale concepțiilor savante și filozofice discutate în mediile erudite pe care le frecventa. Printre principalele sale peisaje panice, amintim *Torentul* de la

muzeul Bredius din Haga, cu călătorul acela care se grăbește sub un cer de furtună, străbătînd un haos de stînci țepoase, de copaci dezrădăcinați, și *Micul peisaj stîncos* de la National Gallery of Scotland, Edinburg, bolboșat de stînci uriașe înălțate de furia organică a vulcanilor pururi neimblinziți. Materiile se amestecă între ele și se confundă, munții cu norii, pietrele cu vegetația care le acoperă, ca într-un fel de întoarcere la nediferențiatul începuturilor, la magma haosului în care substanțele și formele n-au fost încă determinate. Bizara gravură *Trei cărți*, unde apare un uriaș în-folio înghițind, cu oarbă ferocitate, un volumaș lipsit de apărare, conferă obiectului, pe care greșim crezîndu-l neînsulețit, acea viață tainică și tulburătoare a lucrurilor din legende populare și din basme, ale lui Grimm, bunăoară (*Cîrnatul și Caltaboșul*). Seghers a reprezentat de asemenea o serie de «deșertăciuni», în care se văd craniile tratate așijderei stîncilor dintr-un peisaj (acea *vanitas* intitulată *Heden rod, morgen dod* (colecție particulară), în timp ce pietrele presărate pe solul anumitor gravuri par oseminte gigantice, craniile de animale preistorice, scoase la iveală de un cataclism, într-un peisaj de sfîrșit de lume.

Tehnica gravurii, așa cum a dezvoltat-o Seghers cu o surprinzătoare originalitate în alegerea cernelurilor și a hîrtiei, în varietatea inciziilor ce lasă impresia că devin instrumentul imediat al înverșunării sale vizionare, e mult mai potrivită decît pictura pentru această exprimare directă a sentimentului fantastic. Irealismul culorilor, imprimarea cu verde pe hîrtie neagră, cu violet pe hîrtie rozalie, creează efecte care anticipează în mare măsură căutările cromatice ale expresionismului german din jurul anilor 1900. Seghers îndrăgește insolitul, fortuitul. După ce eboșase o corabie pe-o placă de aramă, re folosind placa pentru peisaj, el a păstrat conturile velaturii, ca un păienjenis, ce se supraimprimă pe stînci și pe munți cu o încoerență totală, pentru simplul motiv că această apropiere neobișnuită i-a fermecat imaginația, îndrăgostită de ciudățeni, și imprimarea planșei în albastru întunecat pe-o hîrtie roșietică sporește bizareria acestui vas fantomă străbătînd un peisaj.

Și totuși, vizionarul Seghers este capabil să trateze un peisaj de munte cu gingășia mistică a pictorilor chinezi din dinastia Song, să sugereze viața intimă a copacului, cu aceleași tușe libere și vibrante pe care le foloseau ei, și, de asemenea, să descrie un trunchi, ramuri, frunzișuri la fel de amănunțit ca Dürer în acuarelele sale *naturaliste*. Surprinzi aici asociația necesară dintre imaginație, care apucă numaidecît și total orice viziune, și reprezentarea naturalistă care, pusă în slujba visului, îngăduie traducerea întregii realități a acestuia în termeni obiectivi, lucru remarcabil definit de Hermann Voss: «Vorbim despre „fantastic“ în înțelesul strict al cuvîntului atunci cînd, părăsind căile tradiționale ale credinței religioase și ale mitului, imaginația artistului se mișcă eliberată pe deplin de orice îngrădire de acest ordin, dar și atunci cînd restituirea obiectivă și fidelă a realității noastre cotidiene devine o supra-realitate, ca în creațiile unui Dali sau ale unui Max Ernst».* Aceiași motiv îl determină și pe Caspar David Friedrich să folosească pentru pădurile sale vizionare studii după natură, de o minuțioasă exactitate, aproape fotografice. De altfel tot la Friedrich, cel mai mare pictor romantic german, întîlnim, o dată cu această strînsă unitate dintre obiectiv și imaginar, acea asociere a pădurii cu moartea, considerată de Mircea Eliade ca o constantă a spiritului mitic.

Biserici în ruine decupîndu-și ogivele gingașe, ca un schelet de pasăre pe fondul unui cer de zăpadă; cimitire unde mormintele aproape că nu se mai deslușesc în vîlmășagul de elemente care absorb tot ce-i viață, copaci despuiați răsucindu-și crengile într-un gest de negrăită suferință: iată simbolurile funebre cu care se îmbogățește pădurea pentru a sublinia aluzia sa la lumea morților, cum și faptul că, de vreme ce bătrînii copaci morți hrănesc pămîntul din care vor crește mlădițele tinere, în marele ciclu cosmic al nașterilor și al distrugerilor moartea se

* *Catalogue de l'Exposition Bosch, Goya et le Fantastique*, Bordeaux, 1957.

proclamă cu mindrie drept principiul de bază al vieții.

Viață și moarte se confundă astfel într-un veșnic amestec al umanului cu vegetalul în opera ciudată și remarcabilă a gravorului sloven Franse Mihelic. Cu o măreție sălbatecă și misterioasă, el a interpretat vechile legende ale muntelui și ale pădurii, poveștile populare ce vorbesc despre copaci umanizați, despre oameni preschimbați în jivine sau plante. *Bătrînul Pan cîntînd din fluier* exemplifică foarte grăitor această invazie a vegetalului. Așezat în furca unui copac mort, năpădit de țepii crengilor uscate și cu carnea învîrtoșată pe alocuri ca o scoartă, el a dobîndit o consistență evident lemnoasă. *Călărețul*, care, ca și calul său, seamănă cu niște străvechi buturugi roase de gînganii, *Himerele* ca niște sălcii chiruite și răsucite, ne întorc mereu către pădurea originară, pădurea spaimelor și-a vrăjilor, de unde au ieșit, pentru a lua parte la Carnavalul Primăverii, «Kurenții», acele personaje mascate intruchipind Geniile Frigului, ale Sterilității și ale Morții. Asemenea unor trunchiuri golașe, pornite parcă la drum printre nămeți, *kurenții* poartă măști ciudate, amintind uneori de măștile carnavalurilor muntenesti din Elveția și Germania; alături, sint încornorați ca zeul Pan, cu uriașe coarne de cerb sau cu ramuri stufoase datorită cărora se confundă cu copacii și cu animalele, iar veșmintele lor îmblănite îi fac să pară acoperiți cu mușchi sau cu păr (Imaginea 2).

Obsedat de tema morții, Mihelic a început prin a-i da expresie într-o serie de peisaje cu cimitire, deasupra cărora, așa cum a spus Izidor Cankar, «plutește o melancolie surdă, o reculegere nostalgică în fața vremelniceii omului, care emană din însuși motivul cimitirului, din ramurile copacilor firavi, din unduirea creștelor molatice ale fundalului și mai ales din cerurile nesfîrșite, mute ca moartea». Mai tirziu, această temă se traduce prin arborele morții, Kurentul mascat — masca fiind adeseori asociată cu ideea de moarte și cu cei morți, Dionysos, stăpînul lumii de Dincolo fiind *Zeul mascat* — și prin acele imagini fantastice ale distrugerii care sint *Mina mamei moarte*, *Ingropăciunea iluziilor* și *Melancolia*, unde ideea dureriană

este reluată și prezentată sub forma înfricoșătoare și hidoasă a unui copac mort, demon și totodată schelet, ce înalță ca pe niște atribute ale deșertăciunii un cadran de orologiu fără ace, câteva luminări stinse și un portret de femeie fascinant și înfricoșător.

Tăietura adîncă și violentă a gravurii pe lemn evocă această lume funebră, mirosind, totuși, a brad proaspăt, și-n ale cărei vine uscate reîncepe, uneori, să urce seva speranței. Astfel, Mihelic întrupează unul dintre aspectele cele mai originale și mai autentice ale fantasticului contemporan, hrănit cu superstiții țărănești și legende imemoriale, al căror leagăn firesc a fost pădurea; și pentru că a trăit cu ea într-o strînsă intimitate, el a devenit, așijderi kurenților, personajele sale preferate, reprezentantul și în același timp reprezentatul, artistul și sufletul copacului, țăranul care se maschează în dumnezeul Primăvară pentru a izgoni demonii iernii și chiar pe Dumnezeu, și demonii...

Deși poate intimidă și înfricoșă prin nesfîrșirea sa, prin tăcerea sa, prin misterul său, pădurea germanică rămîne totuși mediul natural al omului occidental care-și recunoaște aici zeii străvechi, entuziasmele și spaimile ce i-au modelat spiritul. Dimpotrivă, pădurea tropicală, neavînd nimic comun cu ceea ce cunoaștem noi, este într-adevăr o *altă lume*, pentru descrierea căreia fantasticul va îmbrăca alte forme. Aici totul este din principiu dușmănos europeanului, totul distilează otrăvuri, animalele și plantele, arbuști carnivori și șerpi întrecîndu-se care mai de care în a compune veninurile cele mai fulgerătoare și mai crîncene.

În aceeași epocă în care redescoperea pădurea germanică și magiile sale, Romantismul se minuna în fața pădurii tropicale. Descrierile lui Chateaubriand au hrănit reveriile adolescenților plictisiți de Lumea Veche, și pe cît de lipsită de interes părăsise natura sălbatecă primilor europeni aventurați în inima ei, și care de altfel nu ajunseseră să-și înfrîngă nici măcar neliniștea, sila și groaza pricinuite de propriii lor munți, de propriile lor păduri, unde nu voiau să vadă decît «pustietăți înfricoșătoare», pe atît de

fermecat era Romantismul de mitul «bunului sălbatec» și de ținuturile în care hălăduiau fericirii «copii ai naturii».

În ciuda mizeriei negre care l-a hărțuit pe Rodolphe Bresdin toată viața, și care făcea cu neputință o asemenea călătorie, gravorul *Samariteanului Milostiv* a visat mereu această *altă lume* a tărimurilor exotice, și visul lui sfârșește prin a se împlini, pentru că în cele din urmă izbutește să plece în Canada unde a rămas vreo cîțiva ani. Cu toate acestea, imaginile aduse de acolo nu se deosebesc de cele pe care le-ar fi putut desena fără să părăsească Franța. În America n-a văzut decît peisajele interioare pe care le purta în el însuși și care nu comunicau cu realitatea obiectivă a lucrurilor decît prin intermediul procesului vizionar și oniric. În toate lucrările sale, Bresdin apare exact așa cum l-a descris Banville, «spiritul cu o mie de subterane, scobit în stîncă, precum mormîntul unui faraon». Între gravurile anterioare călătoriei sale în America, din perioada 1870—1876, și cele de după călătorie nu-i nici o deosebire. Amănuntul anecdotic nu-l interesează; Bresdin poartă în el imaginile pădurii sale interioare, și ea se deosebește tot atît de mult de adevărul botanic ca și junglele Vameșului Rousseau. Cînd ilustrează *Coliba lui Moș Tom*, sau *Aventurile lui Robinson Crusoe*, n-o face pentru a introduce acolo amintiri de călătorie, nici chiar sub forma unor transpuneri ale imaginației sale fantastice, ci pentru a da friu liber vegetațiilor fabuloase care-l obsedau. Florile gigantice, palmierii infoiați în panașe de pene, lianele înțepate de uriașe petale carnivore, toate acestea ar putea fi descrise cu aceleași cuvinte cu care Banville evoca frunzișurile din *Samariteanul Milostiv*: «Haos dezlănțuit, splendidă luxuriantă în care totul se revarsă: vegetația, viața crincenă, umbra înfricoșătoare, lumina tăioasă»*. (Imaginea 3). El n-a încercat, precum Gauguin, să conjure demonii maori tupilați în umbra umedă sau fantomele care străbat coșmarurile femeilor polineziene. Propriile sale halucinații sint nedespărțite de *selva oscura* unde a

întîlnit, în 1854, scheletele triumfătoare ale *Comediei Morții* și copacii demoniaci din *Vînătorul surprins de moarte* (1857). Frica se cuibărise într-insul chiar de la primele sale lucrări, și totul pare bîntuit, fie că-i vorba de-o ciudată casă de periferie în stil neogotic sau de-o pădure din împrejurimile Parisului. Era în același timp un mare iubitor de animale, împărțind pîinea sărăciei cu o întreagă menajerie de care nu se despărțea niciodată și pe care o introducea bucuros și-n compozițiile sale. Putea merge pe jos de la Paris la Toulouse, cîrîndu-și în brațe iepurele favorit și refuzînd cei patru sute de franci — pentru el o avere pe vremea aceea... — oferiți de-o englezoaică bogată, cu condiția să șteargă din gravura pe care i-o comandase un poreșezat chiar în prim-plan și care o scandaliza pe distinsa britanică. Oploșînd în jurul său tot soiul de animale, capre, ciini, pisici, păsări, cînd el însuși aproape că n-avea ce minca, morocănos, și cu o înfățișare sălbatecă și mizantropică, asemenea celui Chien-Caillou pe care-l va descrie, folosindu-l ca model, Champfleury,* e lesne de înțeles că singurii săi prieteni adevărați erau animalele; niște biete animale domestice, cînd el visa desigur pantere, antilope, tauri roșii și cai albaștri care vor popula lumea lui Franz Marc.

Animalele din jurul său, chiar dacă-i vorba de niște biete animale domestice, răspund bestiarului din pădurea lui interioară. Unul dintre oamenii care l-au înțeles cel mai bine, Alcide Dusolier, primul său biograf, vorbește despre «onestitatea lui neghioabă și sublimă». Așa trebuie să fi apărut Bresdin și în societatea artiștilor patronați de prințesa Mathilde, care i-a trimis într-o zi printr-un valet o mică sumă de bani, fără să arunce măcar o privire pe gravura adusă de el. Baudelaire, în schimb, l-a înțeles, atunci cînd a spus: «Paradisul este făcut doar din cîțiva aleși», cum și Odilon Redon, care-i va fi recunoscător, pentru că i-a dezvăluit lumea miraculosului și care a

* *Revue Fantaisiste*, cronică a Salonului din 1861 (N.A.) 24

* În povestirea lui Champfleury e vorba de un tînăr și un iepure, care se iubeau foarte mult. Într-o zi însă, între ei apare o fată, și o dată cu ea trădarea, disperarea. Chien-Caillou ucide în cele din urmă iepurele (N.Tr.) 25

notat în jurnalul* său povăța ciudată și înțeleaptă dată de «Maestrul cu iepurele»: «Ce-ți spune bună-oară acest horn de cămin? Mie-mi povestește o legendă. Dacă ai puterea să-l observi bine și să-l înțelegi bine, imaginează-ți subiectul cel mai straniu, cel mai bizar, și dacă-i temeinic încheșat și se păstrează în limitele acestei fișii obișnuite de zid, visul dumitale va trăi. Asta-i arta».

A se păstra în limite: ce înțeles aveau aceste cuvinte, tocmai la un artist ca Bresdin, care a spart limitele perceptibilului și ale exprimabilului? Pentru înțelegerea lor exactă e destul să studiem una din «pădurile sale bintuite», cea din *Fuga în Egipt*, din *Samaritanul Milostiv*, din *Călătorul pe Munte*, din *Comedia Morții*, și vom pricepe de ce exotismul, atît de mult gustat în epoca sa, n-a avut asupra lui nici o înfrîurire. Strînsa unitate dintre experiența sensibilă și imaginație face ca el să nu inventeze decît în limitele cunoscutului, cu mijloacele cunoscutului. Misterul vegetal care l-a obsedat, și care, printr-o bizară ironie a vieții, îl îndeamnă să preschimbe într-o grădină hambarul unde trăia laolaltă cu animalele sale, își înfige rădăcinile într-un mediu familiar nouă. Cum obișnuia să studieze cu un realism plin de rivnă meticuloasă pînă și ultima crenguță, pînă și cea mai neînsemnată nervură de frunză, el nu părăsește nici odată planul adevărului; al adevărului poetic, să ne înțelegem, acela care atinge invizibilul dincolo de vizibil și cu mijloacele vizibilului. Și pentru că, în esența sa, Bresdin este un iluminat, el vede și scoate la iveală forfoteala tuturor lucrurilor ascunse, întreaga viață monstruoasă care plodește într-un lăstăriș umed, vînzoleala fantastică a organismelor hidoase ce colcăie într-o băltoacă oarecare. Toate acestea le văzuse și Banville, care scria vorbind despre apele moarte atît de îndrăgite de Chien-Caillou: «Apa stătută, putregaiul zămislește suflete întraripate: există o asemănare înfricoșătoare între privirea lacului și aceea din luminile ochilor omenești, rădăcinile sînt monștri care se tirăsc pe sub pămînt, iar atitudinile de animale feroase mimate de crengi nu pot fi decît adu-

* A soi-même, pag. 126 (N.A.)

ceri aminte, căci ele n-aveau cum să le fi învățat în viața lor imobilă.»

Ca atare, ar însemna să falsificăm estetica și etica lui Bresdin asociindu-l, cum face Huysmans, în *A rebours*, cu Des Esseintes, personaj care caută numai artificialul de dragul artificialului. Să ne ierte așadar Huysmans; admitînd că Robert de Montesquieu i-a slujit, precum se spune, drept model pentru portretul lui Des Esseintes, tot Montesquieu se numără printre primii care au scris o carte, și încă o carte foarte plină de înțelegere despre «Maestrul cu iepurele», pe care-l denumeste *Inextricabilul gravor*. E bine spus inextricabil, întocmai ca pădurea primordială, căci așa era Bresdin, și pasiunea lui pentru amănuntul adevărat îl împingea la analize de forme indescritibile, indiferent că era vorba de penajul încondeiat al păunilor, de dezordinea fantastică a bătăliilor antice cu personaje minuscule ce trebuie privite cu lupa în gravurile-miniaturi, ticsite cu oameni ca *Bătălia de la Arbelles* de Albrecht Altdorfer, sau de ferestrele moarte ca niște ochi orbi din *Orașul cu pod de piatră*. «Pe jumătate viziune stranie, ca cea a vechilor maeștri, pe cînd cealaltă jumătate e trudă migăloasă de ocnaș...» așa vede Banville, cu lirismul său poetic, ceea ce descrie ca «două mase de copaci negri în care, mai numeroase decît stelele cerului, toate frunzele, milioane de miliarde de frunze, pot fi văzute, numărate; iar pe cele mai înalte crenguțe, pe frunzulițele abia născute, păsărelele trec și zboară...»; sînt păsările pe care le-a prins în plin zbor umilul și minunatul Bresdin, acest *sărac* în accepția lui Léon Bloy, în inima căruia și-a găsit adăpost întreaga pădure.

Puzderia florilor carnivore care foiesc în pădurile virgine ale lui Bresdin cresc și în grădinile fermecate ale lui Max Ernst; ele ating aici dimensiuni uriașe, ajungînd să prindă în capcana lor pînă și avioane, pe care le devoră cu pasageri cu tot. Din acest punct de vedere gravurile lui Bresdin se mențineau în domeniul verosimilului, dacă nu al realului: Max Ernst inventează imposibilul. Dimpotrivă, Graham Sutherland creează o nouă botanică, pur fantastică și tot-

odată organică, specii de plante necunoscute, dar care pot exista și pe care le putem închipui destul de bine, într-un anumit climat, dezvoltând dimensiunile și ciudățeniile monstruoase cu care le-a înzestrat pictorul englez.

Sutherland n-a pornit de la natură pentru ca s-o transforme și s-o deformeze: dimpotrivă, el îndrumă înapoi spre natură visurile și reveriile sale, aduce la stadiul vegetal formele monstruoase ce i se impun. Am exagera desigur spunând că experimentarea obiectivă n-a jucat nici un rol în apariția palmierilor săi țepoși, a monstruoaselor cactee, a tufelor de mărăcini uriași ce par a concentra toate ranchiunile și dușmăniile pe care le pot resimți obiectele față de oameni; percepția realistă l-a informat, și el a pictat mai multe tablouri în care fantasticul nu se manifestă de loc sau, cel puțin, foarte discret. În straturile insolitului, în schimb, Sutherland surprinde împlinirea unor împerecheri dubioase, iar conviețuirea animalelor și a plantelor dobîndește o semnificație primejdioasă și sinistrală. Bănuiești că în tulpinile, în florile, în frunzele devenite hidoase și cumplite, s-a strecurat ceva din sufletul insectelor veninoase.

Tufa de mărăcini din colecția lui Sir Kenneth Clare, Londra (1954), *Palisada de palmieri*, din colecția Wright Ludington, Santa Barbara (1948), *Spinii* (1946), din colecția lui Sir Colin Anderson, sugerează, prin sălbăticia formelor și a culorilor, o grădină botanică prinsă de nebunie și unde, în pofida oricărei reguli și legi, fiecare plantă dă din ea tot soiul de excrescențe extravagante, se încoronează cu țepi veninoși, își scoate ghearele și colții. În botanica fantastică a lui Sutherland nu-i vorba propriu-zis de o hibridizare între vegetal și animal, nici de un schimb de membre incongruente și de articulații dispartate. Aceste plante sînt doar plante, ele nu imită forme aparținînd altor specii; se mulțumesc să acumuleze toate sucurile vătămătoare și să scoată la iveală cele mai variate și mai amenințătoare instrumente de agresiune.

Oare toți acești monștri vegetali sînt numai rodul închipuirii lui Sutherland? S-ar putea ca arborii tropicali să-i fi oferit unele modele pe care propriile sale

creaturi au brodat; i-ajunge uneori o umilă legumă, anghinarele din colecția Eichholz (1951), bunăoară, pentru a elabora niște creaturi ireale sau suprareale, iar cînd abordează lumea insectelor, cînd pictează acea *Călugăriță* (Mantis religiosa—N. Tr.), din colecția Frankland Dard (1948), el dă friu liber imaginației sale care ia în stăpînire hidosul obiectiv și-l preschimbă într-o jivină mitologică de-o ferocitate de necrezut. Mecanismul microscopierii obiectului, al schimbării sale în ceva *mai el însuși decît el însuși*, este convulsiv și precis în același timp. Sutherland e savantul a ceea ce nu există încă, fiziologul unor specii vegetale viitoare: poate, conform legii darwiniste a supraviețuirii celor mai înzestrați, plantele ce vor urma oamenilor și animalelor cînd orice altă formă de viață va fi pierit de pe acest pămînt.*

Fără îndoială că buruienile monstruoase ale lui Sutherland vor lupta atunci, pentru stăpînirea planetei, cu alți monștri care nu vor fi nici vegetali nici animal, și cu atît mai puțin umani, probabil fantomele pasiunilor sau ale crimelor: aceia ai chilianului Matta, care a izbutit să ne facă să atingem, așa cum o spune el însuși, «umerii opaci ai copacilor fumeginzi». ** Există un fantastic sud-american extrem de curios, original prin inspirația și accentele sale, reprezentat mai cu seamă de cubanezii Carreno, Wifredo Lam, despre care va fi vorba mai tîrziu, mexicanii Rufino Tamayo, Raul Anguino, brazilianul Candido Portinari. Peisajele de savană ale columbianului Gonzalo Ariza sînt mai puțin fantastice decît ale ecuadorianului Camilo Egas, dar pline de melancolia stranie a nesfîrșitelor pampe pustii. *Visul Ecuadorului* de Egas (1939)*** aparține acelei mitologii a cruzimii, moștenită probabil de la străvechile religii mexicane, ce inspiră pe Diego Rivera, José Clemente Orozco și David Alvaro Siqueiros, inventatori de forme noi în care sufletul Mexicului contemporan se întîlnește cu sufletul aztecilor și mayașilor de odinioară.

* *Forme cornute*, 1944, New York, Museum of Modern Art (N.A.)

** Citat de André Breton, în *Préliminaires sur Matta*, 1947 (N.A.)

*** New York, Museum of Modern Art (N.A.)

«Pe actuala prăpastie a tuturor considerațiilor ce ar putea determina prețul vieții, prăpastie ce nu mai cruță decît iubirea omenească, Matta este cel care ține cel mai sus steaua, calea cea mai bună desigur pentru a dobîndi secretul suprem: guvernămîntul focului.» (André Breton). Poetul insistă de asemenea asupra laturii mediumnatice care conferă operei lui Matta acel aspect de obsesie și de revelație în același timp. Cu bună știință, el își aruncă figurile într-un labirint, cel din *Pelerinul îndoielii* (1946), bunăoară, comparabil cu un mărăciniș încilcit în care rațiunea rămîne în mod inevitabil captivă, dar poruncește deopotrivă furtunilor și ciclonilor care răstoarnă elementele, amestecă figurile și însușirile lor, restabilind astfel împărăția haosului: ca în *Amețeala lui Eros**. Lumea lui Matta e populată de larve care au cotropit pădurea și au devorat-o; astfel, încet-încet, jungla sa a devenit metafizică, prin degradarea tuturor valorilor, demonetizarea tuturor categoriilor. Pictura intitulată *Ascultați trăind*** înfățișează concluzia acestei reveniri la nedeterminatul stihilor, la masa în care formele se întorc pentru a se amalgama între ele spre noi și rodnice nașteri.

Ar trebui să se facă într-o zi dreptate desenatorilor din revistele celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea și să se spună cît de mult au influențat ei formarea fantasticului contemporan. Nu-i vorba de cei care au dobîndit gloria, ca Gustave Doré sau Grandville, ci de cei al căror nume n-a cunoscut celebritatea și care ilustrau povestirile de călătorie, *Aventurile lui Robert-Robert**** și romanele lui Jules Verne. Cézanne nu-i singurul care împrumută din cînd în cînd modele din *Le Magasin Pittoresque*; e mai mult decît probabil că Vameșul Rousseau și-a alimentat din același periodic, sau din cine știe ce publicație similară, pasiunea și cunoașterea pădurii virgine de care a fost într-adevăr posedat. Se pare că faimoasa expediție în Mexic cu care și-a

uluit prietenii, către sfîrșitul vieții sale, era doar plămuirea unui imaginativ și a unui vizionar, pentru care visul înseamnă o realitate; și această realitate devine și mai reală pe măsură ce o visezi mai intens.

S-ar putea ca Vameșul pensionar să fi studiat și copiat probabil după natură — la Jardin des Plantes! — vegetația inspirată de miraculoasele gravuri ale *Magazinului Pitoresc* și de propriile-i vise, dar importanța operei sale nu constă în exactitatea ei naturalistă, deși astăzi botaniștii cercetează bucuros identitatea și locul de băștină al plantelor luxuriante din peisajele lui Rousseau, pentru a stabili dacă le-a văzut sau nu în Mexic. Identificarea în sine nu spune nimic: orice om poartă în el însuși țara lui de vis, probabil străveche nostalgie a Paradisului pierdut, și cea mai mică sămînță aruncată în lutul himerelor dă naștere unor vegetații mai stranii și mai gigantice decît cele studiate de călători în țări depărtate și înscrise la locul cuvenit în manuale.

Se vorbește de realismul magic al lui Rousseau, dar aceste cuvinte au un înțeles dublu. Ele semnifică pe de o parte faptul că reprezentarea obiectului cotidian fusese saturată cu miraculos și-i conferea un caracter magic în adevărul lui supranatural, iar pe de altă parte că imaginea fantastică, țîșnită din vis și prin aceasta ireală pentru oamenii de rînd, se apropie de noi cu toată puterea iubirii și a credinței cu care a încărcat-o artistul. A lua în discuție autenticitatea pădurilor lui Rousseau ar părea zadarnic, ba chiar absurd. Prin geniul pictorului, această altă lume a dobîndit în viața și-n sensibilitatea noastră un loc egal cu acela al lumii noastre. Pentru el, pustiul în care doarme țiganka, fluviul verzui, domol, cu ape dense și grele, pe malul căruia cîntăreața din fluiet își vrăjește turma de pitoni, sihlele urieșești bătute de galopul cercetașilor încăierăți cu tigrii, sînt mai reale, deoarece sînt mai necesare — real fiind lucrul de care avem nevoie — decît străzile Parisului pe care-și plimba reveriile de călător prin Lumea-Nouă. Așijderi trebuie să ne gîndim că, hoinărind prin feeria naivă a bilciurilor, el a admirat picturile din menajerii, unde se povesteau, în culori țîpătoare și naive,

* 1944, New York, Museum of Modern Art (N.A.)

** 1941, New York, Museum of Modern Art (N.A.)

*** De Louis Desnoyers, 1840 (N. Tr.)

nemaipomenite vinători prin junglă și hățișuri tropicale, călătorii primejdioase pe apa vreunui Amazon împinziți de crocodili, cind din depărtări se aud răsunind stăruitoare tam-tamuri (Imaginea 4).

Se prea poate ca Rousseau să fi rivnit în sinea lui să egaleze vraja atât de activă a acestor maghernițe de bilci mult îndrăgite de Rimbaud și care au alimentat în bună parte estetica *Iluminărilor*. Și cîți vameși Rousseau anonimi trebuie să fi pus tot ce aveau mai bun în sufletul lor în imaginile miraculoase, scorojite, spălate de ploii, crăpate de vînt, ce ar fermeca și astăzi pe locuitorii satelor, dacă ar mai fi destul de naivi pentru a le înțelege și iubi, așa cum le iubea și Rousseau cu imaginația lui de copil. Pentru că tocmai prin această calitate, așa-numiții «naivi» — Uhde, care-i studiasse temeinic, îi numea «pictorii cu inimi sfinte» — sînt mai aproape de *inima* naturii și de sacralitatea forțelor elementare, realismul magic devenind pentru ei un mijloc de a ajunge la ceea ce tot Uhde numea *realitatea cosmică*, și de a o exprima totodată.

Iscate din vis (chiar dacă visul se hrănește cu firme de bilci, cu imagini de magazin ilustrat sau cu plimbări prin Jardin des Plantes), tablourile lui Rousseau ajung tot la un vis: un vis atât de adînc, atât de întins că nu-i mai zărești țărmurile, și-n care mai domnește ceva: elementul incantator prin excelență, muzica. Nu valsurile nevinovate compuse de el însuși și cîntate la vioară în fața pictorilor care, deși «il iubeau din toată inima», rideau de el, cum rid întotdeauna șmecherii de nevinovăția sfinților, ci armoniile misterioase pe care le înalță fluierul printre copaci, învălătucindu-le pe ramuri ca și cum ar fi niște orchidee somptuoase ori șerpi pestriți și scipitori. Din acest fluier emană visul, dintr-însul își trage el forma și culorile; muzica împietrește fiarele sălbatece care rămîn ținuite locului, cu ochii larg deschiși, fermecate și fermecindu-ne, amuțește păsăretul flecar, poruncește unduirile pitonilor în aerul gros, aduce în inima pădurii virgine o femeie goală pe-o canapea, ea însăși ademenită și vrăjită de fluierul care a pătruns în visul ei de trezie și i-l clădește pe temelii somptuoase de miraje.

Realitatea cosmică a Vameșului Rousseau se întîlnește astfel cu aceea a lui Altdorfer, iar textele iluminate ale lui Paracelsus, pe care le cita Benesch cu privire la maestrul german, s-ar putea aplica foarte bine și în cazul «umilului pictor amator». Pădurea lui Rousseau e și ea o pădure bintuită, plină de făpturi de vis, de fantastice feline tăvălind plantele extravagante, împodobite cu flori uriașe, de sălbateci care știu să supună vraja muzicii, de maimuțe poznașe care jonglează cu portocale ce par sori în asfințire. N-are rost să ne întrebăm dacă femeia goală de pe canapeaua *Visului* este aceea Yadwigha pe care pictorul o iubise — ce minunat nume pentru o făptură de vis! — sau dacă Rousseau a luptat sau nu în armata lui Napoleon al III-lea, sub steagul nefericitului Maximilian; în schimb, e necesar să admitem, tocmai pentru a regăsi și aici semnificația generală a pădurii simbolice, că această scenă a Visului se petrece desigur de cealaltă parte, că o *altă lume* înseamnă de fapt *lumea de dincolo*. Imobilitatea personajelor din scenele de vis ar fi totuna cu aceea a morților lui Hades, ea și cum pe pămînt n-ar putea exista nici o punte între realitatea banală și cealaltă supremă.

Din același motiv tema vinătorii, adică a omorului, culminînd la vechii pictori germani în personajul vinătorului convertit, sfîntul Hubert, sau a vinătorului învingător, sfîntul Gheorghe, inspiră multe din peisajele fantastice ale lui Rousseau: *Leul și antilopa* (1905, col. part., Zürich), *Tigrul devorînd un bivoli* (1908), *Cercetași atacați de un tigr* (1904). În aceeași ordine de idei se numără și admirabila evocare a *Furtunii în pădure*, datînd probabil din 1894, anterioară deci mării suite de păduri virgine din perioada 1904—1910, în care furtuna preschimbă tigrul într-o formă vegetală, tîrînd laolaltă cu frunzele printre uriașele ierburi culcate de vijelie.

Același realism magic, «cosmic», care-l inspiră pe Rousseau, iluminează și operele unui alt «pictor cu inima sfîntă», Séraphine Louis, ale cărei tablouri de flori sînt de-o exuberanță fantastică și te lasă să întrezărești în spatele lor chipurile nevăzutului: aceea Séraphine, despre care Uhde spunea că este femeia «care n-a văzut în viața ei un tablou și care

într-o cămăruță păcătoasă din Senlis, după zile de muncă istovitoare, crea paradisuri de copaci, de frunze și de flori comparabile cu imaginile de junglă ale lui Rousseau, izvorite dintr-un suflet la fel de bogat ca și al acestuia și înfiorate de același suflu mistic ».

În legătură cu Séraphine Louis și cu Vameșul Rousseau ca și cu Altdorfer, Cranach, Grünewald, Huber putem vorbi despre o mistică a pădurii; pe aceeași linie a măștrilor germani din secolele XV și XVI se înscrie, la începutul secolului nostru, cel mai mare și mai emoționant dintre toți misticii pădurii: Franz Marc.

Ce vroia să spună Franz Marc atunci când scria despre intenția sa de a picta o pădure sau un cal « nu cum ne place nouă sau cum par a fi, ci așa cum sint într-adevăr »? Fără îndoială că există trei feluri de realitate: una creată prin voință, una întemeiată pe percepția sensibilă, care poate sfîrși într-un convenționalism al reprezentării, și, în sfîrșit, o realitate în sine, realismul magic, realismul cosmic. Acestei realități, singura pentru care merită să trăiești ori să mori, i-a consacrat Franz Marc toate clipele scurtei sale vieți, și spunem consacrat în sensul literal al cuvîntului.

Pădurea din picturile sale e locul prin excelență sacru, ea nu-i niciodată diabolică; deși exorcizată prin nevinovăția făpturilor ce locuiesc în ea, nu are nimic idilic; nu-i demoniacă, ci *demonică*, și demonică în cel mai înalt grad. Viziunea lui Marc nu năzuiește doar să vadă animalele așa cum sint ele, în aceea suprarealitate pe care cea mai mare parte a oamenilor nu o percep, ci să atingă mai ales punctul de la care însuși animalul vede lumea și percepe propria lui existență. Loc fecund în metamorfoze, pădurea trebuie să aibă însușirea de-a transporta omul înăuntrul animalului, dar, pentru ca această operație de transmutare și de transfer să se implinească, e nevoie ca omul să posede, din punct de vedere plastic și biologic, o cunoaștere totală a *ființei* animalelor. În acest scop, începînd din 1904 și pînă în 1910, Marc a întreprins o analiză formală precisă, știin-

țifică a structurii și a mișcărilor, cu exactitatea unui pictor animalier olandez. Numai cu această condiție s-a putut produce starea de comuniune patetică; urmînd cunoașterii formale, uniunea magică a subiectului și a obiectului i-a îngăduit pictorului să realizeze visul său de contopire cu natura. « Totu-i unul. » Mai tîrziu, depășind această comuniune patetică, Franz Marc se va strădui să dea transparență materiei, cu alte cuvinte substanța nu trebuie să mai fie o piedică în calea pătrunderii pasionate. Identificîndu-se cu miraculosul creațiunii, cu numenul pădurii, el a urmărit analiza geometrică a structurilor — poate și sub influența cubismului — readucînd forma mișcătoare și variabilă la schema ei esențială.

« Încerc să mă transpun într-o stare de mare iubire », îi scria el în limba franceză lui Robert Delaunay, prin martie 1813. Observînd evoluția lui Marc, vom vedea că ea se îndreaptă spre o sacralizare din ce în ce mai intensă a naturii și spre o stăpînire tot mai deplină a sufletului fantastic al lucrurilor. Nu trebuie să uităm că, înainte de a deveni pictor, Marc intenționase să se consacre teologiei; pictura era pentru el celălalt mod de comunicare cu Divinitatea. În anii 1906—1907, arta îi apărea în primul rînd drept *expresia visului său*, ori un mijloc de a-și stăpîni neliniștea. « Pictura trebuie să mă elibereze de spaimă » (Scrisoare din 1906). Și a reușit atît de bine, încît în anul următor scria: « Acum nu mai pictez decît lucrurile cele mai simple cu putință, căci numai acolo se află simbolurile, patetismul și misterul naturii ». Moștenitor al romanticilor germani, căutătorii ai Întregului pînă și-n cel mai neînsemnat aspect al naturii, ca Philip Otto Runge și Carus, Marc se îndreaptă spre pădure, care-i împărăția farmecelor, locul unde se revelează misterele, și spre societatea enigmatică a animalelor; determinat în primul rînd de rațiuni estetice: « Foarte de timpuriu am avut impresia că oamenii sint urîți; animalul mi se părea mai frumos, mai pur... », apoi pentru că animalele păstrează neprihănit în ele ceva elementar, ceva organic de care oamenii au fost despuiați prin rațiune și intelect. Puritate și sacralitate: pădurea

lui Franz Marc este lumea dinaintea de Păcatul Strămoșesc; un tărîm neatins de Cădere. «Animalizarea artei», pe care și-o propunea, însemna întoarcerea la nobilele forme pure; taurul, calul, antilopa, însoțite de un dinamism uluitor ce ținește de-a dreptul din izvoarele obirșiei. Animalele și copacii au un caracter sacru, pentru că n-au fost tirite în Păcat; povestind «legenda aurită» a pădurii și a animalelor în spiritul franciscan al fraternității universale, al «ființei nedisociabile», al «înrégului în unitate», potrivit lui *ordo caritatis*, așa cum amintește cu foarte multă îndreptățire Werner Haftman,* pictura constituie instrumentul revelației, al celui întreg în unul, prin reprezentarea copacului și a animalului. Forme animale și forme vegetale se întrepătrund și se confundă — în *Destinul animalelor*, bunăoară, 1913 (Öffentliche Kunstsammlung, Basel), sau în *Căprioare în pădure*, de la Staatliche Kunsthalle din Karlsruhe (1913—1914) (Imaginea 5), cum și în seria de mici picturi executate pentru «Prințul Jussuf» (poeta Else Lasker-Schüler) — oferind cel mai bun exemplu al poeziei lui Marc și al saturării formei prin culoare. Culoarea este elementul esențial liric, din care sentimentul fantastic irumpe cu neistovită rodnicie; ea făcuse obiectul unor îndelungate studii personale și al unor discuții cu August Macke, care se îndeletnicea cu cercetări analoge. Ei nu urmăreau să se întoarcă la simbolismul culorii, potrivit concepției medievale, ci să regăsească drumul simbolismului magic, care, în loc să atribuie fiecărei culori o anume virtute, realizează și exprimă locul ei în viața cosmică, prin însăși natura ei și în afara oricărei asociații de ordin intelectual. Acest cromatism magic îngăduie reprezentarea calului albastru, bunăoară, care devine un simbol, un semn de raliere pentru artiștii ce se grupează în jurul lui Kandinsky, sub stindardul lui *Blaue Reiter*, (Cavalerul albastru). În 1912, Franz Marc pictează *Turnul cailor albaştri*, unul dintre cele mai frumoase și mai emoționante tablouri ale sale atît prin construcția grandioasă a formelor, cît și

* În *Malerei im 20. Jahrhundert*, Prestel Verlag, München, 1954, p. 180—185 (N.A.)

prin virtutea vizionară a coloritului care supranaturalizează animalul.

Cromatismul simbolico-magic este formulat într-o scrisoare a lui Franz Marc către August Macke, din 12 decembrie 1910: «Albastrul reprezintă principiul viril, aprig și ațîțător. Galbenul principiul feminin, blînd, senin, senzual. Roșul, materia brutală și grea. Dacă vei amesteca de pildă Albastrul grav și ațîțător cu Roșu vei înălța Albastrul la o tristețe cumplită, și-n acest caz Galbenul care alină, culoarea complementară Violetului se impune ca o necesitate. Dar dacă vei amesteca acum Albastrul și Galbenul ca să scoți Verdele vei trezi la viață Roșul, materia, „Pămîntul“, dar în acest caz, ca pictor, percep întotdeauna o distincție; cu Verde nu vei domoli nicicînd Roșul brutal, etern material. Albastrul (Cerul) și Galbenul (Soarele) vor trebui să vină veșnic în ajutorul Verdelui pentru a reduce materia la tăcere».

Să nu luăm acest simbolism drept literă de lege și mai ales să nu ne închipuim că Marc l-ar fi aplicat întocmai în pictura sa. Acest text atît de important indică direcția cercetărilor sale în 1913, cu numai un an înainte de războiul în care avea să-și afle moartea, căci a căzut la Verdun, ca și Macke, în 1916. Cromatismul simbolic este un alt aspect al atracției resimțite de Marc pentru abstractizare, și-l împinge la sinteze de formă dintre cele mai îndrăznețe. Exemplul lui Kandinsky, care de mulți ani făcuse pasul, era o lecție importantă pentru artiștii din gruparea *Der Blaue Reiter*, și o bună parte dintre ei îl luaseră drept model. Marc fusese foarte impresionat și de Delaunay, care are un loc important în curentele abstractizante, deosebit de active în acea epocă. Werner Haftman compară sentimentul cosmic al lui Marc cu acela al lui Kandinsky.*t La amîndoi materia devine transparentă, pură vibrație colorată. E ceea ce exprima și Marc atunci cînd scria: «Tot ce se întîmplă este metamorfoză și vibrație în uriașe spații de timp». Chiar dacă era mai puțin sensibil la

* *Malerei des XX. Jahrhundert*, Prestel, München, 1956 (N.A.)

progresele gândirii științifice decât Kandinsky, care fusese foarte impresionat de principiul disocierii materiei — fisiunea atomului fiind pe vremea aceea o noutate de ultimă oră —, ea îi apărea ca o evoluție firească a propriilor sale progrese artistice. Foarte caracteristice din acest punct de vedere sînt ultimele desene, executate în timpul războiului: forma vizibilă devine ritm pur, își pierde conturile realiste, se organizează în vaste curențe dinamice și înseși titlurile unora dintre desenele sale (« Schițe pentru o lume nouă », « Clipă fermecată », « Viața vegetală în devenire »...) demonstrează că animalul, chiar dacă n-a dispărut încă, s-a transcendentalizat, nu mai figurează acolo ca o ființă tridimensională, ci în calitate de energie pură, vraja pădurii spiritualizindu-se din ce în ce mai mult. Ne putem închipui doar, cu multă durere, ce-ar fi realizat în ascensiunea lui spirituală și plastică acest pictor admirabil, dacă n-ar fi dispărut atît de tînăr, la vîrsta de treizeci și șase de ani.

Ne putem întreba dacă artistul, sortit unei morți timpurii, nu alesese cumva în mod inconștient, instinctiv, pădurea, locul unde plenitudinea vieții se reface de-a pururi în ciclul de distrugeri și de nașteri, care, prin mișcarea lor pendulară, constituie însuși principiul vieții. Pădurea devenise străvezie pentru omul care o contempla cu privirea « ochiului spiritual », cum spunea William Blacke. Fantasticul lui Marc, departe de-a fi un fantastic al antagonismelor, al agoniei, ca la suprarealiști, se înrudește cu acela al vechilor maeștri germani. El n-a reprezentat niciodată balaurul, deoarece știa foarte bine că oricare animal este în același timp și familiar și fantastic.

În carnetul de schițe în care desena pe front, animalul, întotdeauna prezent, se simplifică. El dobîndește « forme » în care-l recunoaștem și din care evadează în același timp într-un nedeterminat unde zvîcnește respirația amplă a pădurii. Ajunsă la capătul transmutației sale magice, forma devine suflet, *pneuma*. Lucrurile trebuie să opună tot atît de puține stavile ca și aerul, spunea Marc. Transformate în mase spirituale, ele devin, potrivit titlurilor, *forme voioase*, *forme luptînd*, *forme jucîndu-se*, *forme sfîrșimate*,

forme dormînd. « Un instinct mă călăuzea de la animal către abstract », mărturisea Marc pe atunci, dar nici pentru el și nici pentru Kandinsky abstract nu semnifică intelectual. Dimpotrivă, depășirea ființei limitate și închise într-o formă deschisă tuturor curențelor, aptă ea însăși să se preschimbe în astfel de curențe, semnifică posibilitatea maximă de eliberare din opacitatea materiei. Așa cum scria Kandinsky: « În inima mea am asemuit dezintegrarea atomului cu dezintegrarea lumii întregi. Pereții cei mai groși se năruiră brusc. Totul deveni incert, tremurător și lipsit de substanță. Nu m-aș fi mirat văzînd cum o piatră se dizolvă în aer și se face nevăzută. »

Formula *a face vizibil invizibilul*, resort major al artei fantastice, dobîndește în legătură cu arta lui Franz Marc o semnificație mai elevată și mai profundă. Cum în procesul evoluției sale estetice pictorul ajunsese la o transformare a formei în « expresie a unor forțe misterioase », potrivit formulei prietenului său August Macke, formulă care-l impresionase în mod deosebit, căutarea transparenței amenința însăși existența formei. Perioadei sale naturaliste îi urmasese aceea de analiză structurală (redescoperirea unor scheme esențiale); cea de mare lirism cromatic și de saturare a formei cu culoare, prin explozia a tot ce împrejmuește și conține forma, venise abia după aceea, și culoarea dominase forma chiar cu riscul de a o face de nedeslușit. Acesta-i momentul cînd principiul sacru s-a substituit corpului material, dar păstrînd forma acestuia, redusă la inconsistența și transparența atmosferei. Făpturi de lumină, energii elementare ale materiei populează o pădure descărnată. Printre ele, Franz Marc își află locul, liniștea; el știe că « materia este iluzie », simte că-i necesar, pentru ca nici materia și nici noi înșine să nu ne dizolvăm, ca această iluzie să păstreze totuși un *trup*, un *trup străbătut de lumină*, plămădit cu lumină, ca un *trup glorios*.*

Dacă Franz Marc prelungește noțiunea de pădure germanică a gândirii romantice, Max Ernst se întoarce

*În terminologia teologică trupurile glorioase sînt trupurile preafiericiților după resurrecție (N.Tr.)

spre pădurea preistorică, în seria de compoziții dezvoltate pe această temă, cea mai grăitoare fiind *Pădurea cea Mare* (Öffentliche Kunstsammlung, Basel). Frunzișurile au pierit. Pădurea se reduce la niște trunchiuri despuiate de crengi, calcinate, aruncate de-a valma în clarobscurul nopții invadat de luna ce răsare, imensă. Împietrită, părăsindu-și starea lemnoasă pentru a deveni rocă și metal, ea este rezultatul unor catastrofe cosmice care schimbă fața pământului. Nici o sevă nu mai poartă viață în lemnul uscat, păsări rătăcite printre coloanele dure și moarte, acele păsări al căror simbolism e strins legat de simbolistica lui Max Ernst,* filii aripi deznădăjduite. Dacă multă vreme pădurea a fost una dintre constantele artei vizionare a lui Ernst, tot de fantasticul *selvei oscure* se leagă și acela al «hoardei» (de exemplu, în tabloul aflat la Stedelijk Museum, din Amsterdam, pictat în 1927). Creaturile demoniace figurate sub acest titlu vag antropomorf, dar întorcându-se la nedeslușitul unor creații eboșate doar și neterminate, sînt adevărații locuitori ai unei astfel de păduri. Potrivit străvechilor credințe germanice, aceste «hoarde» pot fi «oamenii sălbateci» ai pictorilor germani din secolul al XVI-lea, forțe elementare dezlănțuite în cel mai slobod și mai sălbatec element, descrise naiv de Dürer, Altdorfer, Cranach sau Baldung Grien, transformate prin fantasticul lui Ernst în monștri de nedescris. Temă frecventă, tratată de multe ori și prelungindu-se pînă la «*Tineri sălcîndu-și mama în picioare*» (1927), cum și în compoziția cumplită cu fond de pădure *Max Ernst arătînd unei fete tinere căpățîna tatălui său*, asocierea Pădurii și a Hoardei demonstrează pînă la ce punct se poate săvîrși resurgența celor mai antice și mai barbare emoții datorită imaginației vizionare cultivate de suprarealiști. André Breton scria că Ernst «aduce cu sine bucățile cu neputință de reconstituit ale labirintului. Este ceva asemănător cu jocul migălos al creației; toate fragmentele neînchipuit de dezbinat unele de altele, nemaicunoscîndu-și nici un fel de

* Vezi mai departe studiul despre Max Ernst în calitate de creator de mituri, în capitolul cu acest titlu (N.A.)

atracție deosebită unele pentru celelalte, căutau să descopere noi afinități».*

Aceste noi afinități existau deja în memoria străveche a rasei, în acel tezaur de emoții colective trăite de nenumărate generații de oameni înfricoșați de pădure, mai ales de pădurea zbuciumată și răvășită de furtună, și nu ne rămîne decît să restituim Hoardelor lui Max Ernst adevăratul lor nume și adevărata lor identitate: ele reprezintă «vinătoarea sălbatecă», acel «Mesnie Hennequin» care galopează urlînd pe crestele brazilor printre fulgere și vîntoase, cavalcada strigoilor și a demonilor, ai căror cai-fantomă sfarmă crengile sub copite. Hoarda nu mai înseamnă năvala barbarilor, nici bestialitatea originală a locuitorilor pădurii, jumătate oameni, jumătate animale, precum satirii și centaurii din mitologia greacă. Vinătoarea sălbatecă intruchipează spaima pură, spaima iscată de nesfîrșitul pădurilor negre și stufoase, de diavoli nocturni înfigîndu-și pîntenii în mîrtoagele lor și scoțînd răcnetele furtunii. Astfel, în modul cel mai firesc cu putință, Max Ernst a regăsit drumul acestui univers în inconstientul său, a dezlăuit înfricoșătoarea, malefica lui realitate, căci îl purta în străfundul propriei sale ființe.

La fel țîșnesc și geniile pădurii virgine, ale junglei și ale savanei în picturile cubanezului Wifredo Lam, care se întoarce la spaimele panice ale iadului tropical. În interpretările europene ale pădurii primordiale, chiar și-n cele mai fantastice, mai dăinuia o discriminare destul de vădită între regnurile naturii. Confuzia părea cu putință, dar nu era totală. Dimpotrivă, în *Jungla* lui Wifredo Lam** metamorfozele au ajuns la ultima lor concluzie, zămislind ființe hibride, ale căror elemente originare nici nu mai pot fi recunoscute — cum încă se mai întîmplă cu hibrizii lui Bosch — pînă-ntr-atît se amalgamează între ei și compun, din imbinarea lor, o nouă realitate. Satana lui Lam*** poate trece drept echivalentul tropical al grecescului Pan sau al Diavolului medieval, dar,

* În *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, 1928, p. 47—48 (N.A.)

** New York, Museum of Modern Art (N.A.)

*** Idem

din punct de vedere morfologic el este nedisociabil; părțile umane și animale din care-i alcătuit au fost absorbite și transformate de humusul atotputernic al pădurii virgine, s-au reintors la materia originară, la mîlul din care se iscaseră (Imaginea 6).

Pădurea din picturile lui Lam, în care coleăie o viață amenințătoare și cumplită, e lipsită de orice măsură comună cu pădurea adaptată la dimensiunile omului occidental. Aici totul are un mister inuman. Examinînd figurile acestei compoziții, distingem o puzderie de personaje ce se confundă literalmente cu copacii. Umanul și vegetalul își schimbă reciproc însușirile, iar în jocul acesta nu intră doar oamenii și arborii, ci și demonii, și zeii, și animalele, și statuile strămoșilor, și măștile geniilor, și obiectele rituale încărcate de vrăji.

Coloritul violent și sălbatec al acestui tablou, exatitate vizionară în desenul formelor, impresionanta majestate a monștrilor ce apar ca niște divinități ale lumii ecuatoriale, conferă plămuirilor ireale ale lui Lam o realitate indiscutabilă, un adevăr înfricoșător. Ei sînt mai convingători decît monștrii lui Bosch sau Redon, deoarece știm că sînt posibili în atmosfera în care au fost zămislîți. Au aceeași natură ca și hulpavele plante carnivore ce-și cascadează larg capcanele ademenind animalele nesocotite pe care le vor devora, ca și insectele mimetiste, ce imită atît de bine copacii încît ei înșiși se lasă furați de această deghizare.

Haosul forestier al lui Lam nu-i cel dinaintea de facerea lumii, ci este haosul de după păcat, în termenii legendelor sălbatice: o natură smintită, ale cărei instincte nemăsurate au apucat să înăbușe rațiunea și care recade în orgia panică a nopților americane, în nedeterminarea formelor, comparabilă cu materia în veșnică facere și desfacere dintr-un creuzet incandescent. Acest paroxism al pădurii, așa cum îl descrie Lam, ne întoarce la străvechile legende despre facerea pămîntului, la începutul vîrstelor lumii și la pieirea speciilor în ultimele văpăi de energie vitală pe cale de-a se stinge. Pictorul a « trăit » organic aceste apocalipse ale junglei, iar tablourile sale povestesc înfricoșătoarea lor cronică.

II. ÎN ÎMPĂRĂȚIA NEMĂRGINITĂ A INSOLITULUI

Calul lui Daumier. Insolit și Incongruent. Moralități și capricii: de la Bosch la Tiepolo. Pulcinella, o călăuză în lumea fantastică. Alfred Kubin: fantomele locuiesc în vid. « Geniul pentru care neobișnuitul și irespirabilul sînt hrana cea de toate zilele. » Negrurile lui Odilon Redon și zațul de cafea al lui Victor Hugo. Gustave Doré explorează necunoscutul.

În împărăția nemărginită a insolitului (nemărginită pentru că, cel puțin teoretic, facultățile imaginației sînt fără de margini), toate întîlnirile sînt *admisibile*. În împărăția monștrilor, varietatea combinațiilor posibile, extrase din diferitele regnuri ale naturii, părea infinită, și ținea și ea de domeniul insolitului, căci monstrul este o făptură compusă din părți legate între ele irațional și antiorganic prin ceea ce pare un capriciu al spiritului: un *lusus naturae*, un joc al naturii, spunem noi cînd e vorba de monștri reali, prunci cu două capete, viței cu șase picioare. Cum însă capacitatea naturii de a se juca este mult mai limitată decît puterea imaginației, aceste « jocuri » rămîn, de obicei, închise într-un repertoriu de combinații destul de sărac. Dimpotrivă, inventivitatea omului are un cîmp de acțiune practic infinit, căci nu trebuie să țină seama de verosimil sau de posibil, iar adevărata lui împărăție, asupra căruia domnește ca suveran absolut, capabil să-și împlinească toate capriciile, pînă și cele mai năstrușnice, cuprinde cu precădere nevero-

similul și imposibilul. Vechea rivalitate dintre om și Dumnezeu (sau Natură), considerat drept creator, și acea ambiție trezită într-insul chiar din clipa în care s-a născut, de a umbri pe Dumnezeu și Natura, prin geniul său creator, îl fac să respingă stavilele puse de legile creației, iar aspirația de a simți în jurul lui un spațiu nehotărnicit îi biciuiește imaginația. Acesta se străduiește atunci — chiar cînd nu lucrează la făurirea unor monștri ... —, să adune laolaltă forme pe care nu le apropie nici un fel de relație logică și la imbinarea cărora rațiunea nu contribuie nicicum. Pentru a justifica asemenea întâlniri, imaginația poate născoci o poveste fantastică, miturile bunăoară, sau se mulțumește doar să spună: iată-le împreună, și cînd te gîndești că părea cu neputință să le aduni vreodată laolaltă; faceți ce poftiți cu această *incoerență*...

Incoerența, care contrazice decretul logicii și scandalizează rațiunea, în aceeași măsură în care înflăcărează imaginația, constă în refuzul raporturilor normale și înlocuirea lor cu noi raporturi impuse de fantezie sau de acea formă a fantasticului presupunînd existența în lucruri și-n evenimente a unei logice și a unei rațiuni interne, ce scapă controlului judecății omenești. Rolul aceluia care afabulează, fie că-i pictor sau poet inventator de mituri, este să justifice ceea ce oamenii obișnuiți consideră o zmin-teală, adică să pună în evidență forme în care coerența părților *scandalizează*, pentru că este illogică. Întrucît obișnuitul beneficiază de protecția rațiunii, tot ce este antirațional, tot ce nu se dezvinovățește, în mod imediat, printr-o explicație logică, va trece drept *insolită*.

Dar artistul creează forme: aceste forme există ca forme create și sînt, pe deasupra, reprezentarea unor obiecte existînd aievea în natură, nicidecum obiecte în mod scandalos anti-naturale ca în împărțirea monștrilor. Numai raporturile instituite între aceste forme raționale sînt iraționale. Așadar, de vreme ce, prin acțiunea artistului, aceste raporturi au devenit evidente, tot atât de concrete și de obiective ca și o eventuală reprezentare a realului, trebuie să presupunem că există o altă logică, o altă rațiune,

care a îndrumat organizarea lor, ele fiind astfel expresia unei realități ascunse, necunoscută, neverificată, dar *posibilă*. Insolite nu sînt elementele constitutive ale acestor raporturi, ci raporturile în sine. Ca atare, fantasticul insolitului va fi în esență un fantastic al raporturilor.

În *insolită* ca și în monstruos, este vorba de o dizlocare, cu alte cuvinte de o deplasare, de așezarea în poziții arbitrare, nefirești, neraționale, a părților obiectului. În Anglia, Reforma a sfărîmat adeseori vitraliile cu figuri din bisericiile gotice, în virtutea acelei voințe de non-reprezentare ce inspira deopotrivă pe evrei și pe arabi, dar în loc să înlocuiască geamurile sfărîmate cu geamuri fără imagini, ea a reconstituit aceste ferestre, avînd multă grijă ca fragmentele ce înfățișaseră odinioară niște personaje să fie risipite într-un soi de șaradă, pe care am putea s-o credem extravagantă dacă n-am cunoaște ideea care a impus întîi distrugerea formelor, iar mai tîrziu această construcție a informului. Să presupunem că iconoclastii ar fi avut o voință artistică și o imaginație creatoare; din fragmentele de figuri risipite astfel la întîmplare de o mină de artizan s-ar putea naște o seamă de forme, firește non-reprezentative, și mai ales lipsite de orice fel de asemănare, ba chiar și de orice relație cu figurile existente anterior, dar valabile ca niște creații de sine stătătoare. Era destul ca o voință creatoare să imbine toate aceste bucăți de sticlă după principiul care a inspirat alcătuirea monștrilor lui Bosch, și nu la voia întîmplării. E lesne de presupus ce întâlniri extraordinare ar fi putut obține astfel un spirit inventiv și înzestrat cu simțul fantasticului, pornind de la această ocazie prielnică și străbătînd toate gradele insolitului, de la burlesc la blasfemie.

Cînd rămîne doar pe planul burlescului și al neverosimilului material, uimirea ce se naște din *insolită* produce o formă inocentă a fantasticului, ca în acea gravură de Daumier înfățișînd un om îngrozit, în cămașă de noapte, care în fața ușii sale — la etajul șase — dă peste un cal cabrat, cu nările fumegînde. Nici un fel de sentiment supranatural nu l-a inspirat pe artist și ca atare nu-l emoționează nici pe privitor.

Supranaturalul nu intră în joc, exceptând cazul că i-am atribui lui Daumier intenția, conștientă sau nu, de a face aluzie la calul mitic, în ipostaza de bidiviu dumnezeiesc — Slepnr, calul lui Wotan — sau la animalul psihopomp* din legende germanice, sau la calul-coșmar al lui Füssli. Există, la treptele cele mai de jos ale fantasticului, o seamă de posibilități de efect comic, și un astfel de efect funcționează și aici. Dar comicul în sine e deja principiul inversiunii sau al subversiunii raționalului, și aceasta constituie un prim pas spre îngrijorător, spre cumplit. Adeseori e foarte greu să deosebești comicul pur de acela care naște frica de supranatural, starea fantastică; la Ensor, moștenitor în acest sens al artiștilor olandezi din Evul Mediu și Renaștere, trecerea de la hazliu la îngrozitor se produce foarte repede; se pare că distanța dintre uimire și spaimă este neglijabilă și că virtualitățile fricii încep să existe chiar în surpriză.

E firesc ca în spiritul burghezului lui Daumier frica să urmeze numaidecât uimirii; fără a mai fi nevoie să reflecteze la această vizită neașteptată, el simte ca eveniment imposibil, deci primejdios, faptul că un cal a izbutit să ajungă pînă la mansarda lui. De vreme ce un cal real nu poate urca scările, atunci calul acesta, atît de semeț, atît de tulburător, este un cal ireal, supranatural, fantastic, și, cum inconștientul memoriei colective deșteaptă în asemenea cazuri amintiri îngropate de milenii într-o aparentă uitare, e limpede că-i vorba de un animal rău prevestitor, o solie a morții. Întrucît asociația dialectică dintre cal și moarte nu-i totuși posibilă în cazul personajului lui Daumier, care ignoră pînă și rudimentele unei astfel de apropieri, această *teroare sacră* tișnește din inconștient, unde fusese păstrată precum o tainică migdală în coaja efectului comic accesibil tuturor și declanșind risul facil ce rezultă dintr-o percepție *naivă* a insolitului.

Cu toate acestea insolitul se complăce în forme mai rafinate și mai tulburătoare ale neobișnuitului. În tripticul lui Hieronymus Bosch, aflat la Esco-

rial și intitulat *Grădina plăcerilor pămîntești*, remarcăm în puzderia personajelor prezentate în cele mai bizare posturi și dedîndu-se la acțiunile cele mai incongruente următoarea scenă: la cele două extremități ale unui tub de sticlă, împlintat într-un fruct uriaș, chipul unui om, care locuiește ca un schimnic în chilia sa, și un șobolan se privesc nemișcați. N-am fi ales această situație neverosimilă, dintre sutele de acțiuni incongruente figurînd în tabloul lui Bosch, dacă ea n-ar ilustra pe deplin, și mai convingător decît gravura lui Daumier, transformarea comicului într-un sentiment de groază. Mecanismul surprizei era vădit la Daumier, și aproape infantil; misterul o dată acceptat, nașterea emoției fantastice se săvîrșește de la sine. În compoziția lui Bosch, dimpotrivă, insolitul nu poate fi formulat. Este imposibil ca un om să încapă într-un fruct, dar nu-i neverosimil ca un om și un șobolan să se privească de la cele două extremități ale unui tub de sticlă: *asta se poate*. Și totuși impresia de enigmă și de grozăvie este infinit mai intensă în această confruntare decît în aceea dintre burghezul parizian și calul-fantomă; datorită contextului, în primul rînd, faptul că toate personajele din grădină, și sînt probabil vreo cîteva sute — cine oare le-a numărat și descris? —, se situează în insolit: însăși atmosfera grădinii ține de fantasticul pur. Nici un efect comic nu-i căutat aici, iar ciudățenia nu-i niciodată hazlie. Caracterul fantastic al acestei picturi, extrem de neliniștitor, constă în acumularea veșnic înnoită a asociațiilor bizare, aceea a omului cu șobolanul nefiind, prin ea însăși, una dintre cele mai fantastice; mult mai fantastică ar fi postura bărbatului gol ducînd în cîrcă o uriașă scoică ale cărei valve întredeschise lasă la vedere picioarele unei perechi îmbrățișate.

Goliciunea edenică a locuitorilor din Grădină aminteste goliciunea lui Adam și a Evei în Paradisul Terestru, dar, în realitate, și-i cu neputință ca Bosch să fi gîndit altfel, e vorba de un infern sau, poate, de o stare intermediară între paradisul terestru tradițional, figurat pe aripa stîngă a tripticului, și infernul înfățișat pe aripa dreaptă (dreapta și

* În mitologie, călăuza sufletelor celor morți (N.Tr.) 46

stinga în raport cu privitorul), deoarece, potrivit localizării simbolice a binelui și a răului, infernul se află în stînga panoului central, pe partea *sinistră*,* care-i a morții, a păcatului, a diavolului.

Comentatorii lui Hieronymus Bosch se străduiesc să descopere înțelesurile ascunse în diferitele episoade ale tablourilor sale. E o muncă destul de ușoară în cazul compozițiilor care sînt de fapt niște proverbe ilustrate: proverbe populare, deci familiare tuturor oamenilor din vremea sa, și dintre care unele s-au păstrat în limbajul curent pînă în zilele noastre. E mult mai complexă atunci cînd e vorba de descifrarea unor rebusuri de ordin spiritual, a unor șarade inițiatice, al căror ansamblu ar constitui mesajul ocult al unui om familiarizat cu ereziile și simpatizant, dacă nu chiar aderent, al credințelor heterodoxe din vremea lui. S-a emis ipoteza că Bosch ar fi fost membru al sectei Frații Spiritului Liber, ceea ce nu-i dovedit, dar e sigur că simbolul mistic, criptic, ocupă în opera sa un loc mult mai mare decît «bazaconia» sau «moralitatea». Cu privire la acest subiect s-au scris o seamă de lucrări savante, dintre care cea a domnului Jose Roberto Teixeira Leite** pătrunde foarte adînc în misterul boschian, pentru a lămuri gravitatea diverselor sale semnificații, pe planuri din ce în ce mai complexe.

Ajungem astfel să justificăm insolitul, să regăsim în el firul unei anumite logici, al logicii *sale*, și să postulăm că orice reprezentare fantastică, oricît de absurdă ar fi, are o semnificație. Cine spune semnificație, spune raport rațional. Insolitul ar avea, așadar, pe un plan necunoscut privitorului, și poate chiar al artistului, *rațiunea sa*. Așa se explică de ce atîția analiști se apleacă asupra operelor fantastice pentru a demasca manifestarea subconștientului sau a incoștientului pictorului, căutînd să extragă

* Etimologic, *sinistru* provine din latină: *sinister* (stînga) și se păstrează în franceza veche în forma *senestre*, cu același înțeles. Treptat se produce și mutația semantică pînă la sensul actual (N.Tr.)

** *Hieronymus Bosch*, Rio de Janeiro, 1956. V. de asemenea Enrico Castelli. *Il Demoniacco nell'arte*. Trad. franc. *Le Démoniaque dans l'Art*, Vrin, Paris, 1959 (N.A.).

astfel argumente pentru elaborarea unei psihanalize a incongruentului.

E posibil ca această metodă să dea rezultate valabile atunci cînd e vorba de Bosch, care-i încă foarte aproape de gîndirea medievală atît de bogată în simboluri vîi și pentru care insolitul mai răspunde și altor țeluri, stranii, ale naturii. Deși inspirat de cele mai îndrăznețe idei moderne din epoca sa, Bosch, ca atîția dintre contemporanii săi, își păstrează rădăcinile implintate în Evul Mediu. Ca atare, este perfect verosimil ca imaginea extrasă din Grădina plăcerilor pămîntesti — omul și șobolanul — să corespundă vreunei din acele dictoane mult îndrăgite de poporul olandez, sau vreunei forme simbolice, relativă la un mod de a gîndi sau de a crede, formulat cu îndrăzneală, printr-o criptogamă, în această bizară asociație.

Cuvîntul *capriciu*, atît de deseori ingemănat cu insolitul în opera de artă incît aceste cuvînte au devenit sinonime, fie că-i vorba de *Caprichos* de Goya sau de *Capricci* de Tiepolo, pare să indice jocul pur, fantezia inocentă — înțeleg gratuită — și să excludă raporturile simbolice, filozofice, mistice. Pe scurt, capriciul ar fi un arabesc al imaginației și am greși dacă i-am atribui un înțeles profund. Ipoteza este admisibilă, dar nu trebuie să uităm că artistul a putut să enunțe sub masca unui capriciu și o idee pe care șovăia s-o formuleze deslușit, lăsînd pe seama inițiaților înțelegerea și interpretarea mesajului sau, de asemenea, să ascundă, sub aparența jocului, un gînd închis în subconștientul său. Trecerea din incoștient sau din subconștient la forma vizibilă se face prin folosirea simbolurilor, alese dincolo de controalele rațiunii și, probabil, pentru a se sustrage rațiunii. Forma fantastică e astfel, foarte deseori, acea formă simbolică al cărei înțeles ocult nu poate fi descifrat decît după ce ai recunoscut în prealabil mecanismul enunțării plastice a ideii. Cu alte cuvînte, s-ar putea spune că, aproape întotdeauna, insolitul este o asociație rațională valabilă doar pentru inițiați, dacă-i vorba de un limbaj în mod intenționat criptic, sau valabilă doar pentru

artist, și existind fără știrea lui, atunci când inconștientul elaborează și subtilizează formele simbolice cu care se va masca. Mitologia individuală a artistului, pe care cu siguranță că el însuși n-ar fi în stare s-o explice dialectic, se desfășoară în imaginile insolite, ca în invenția monștrilor bunăoară, cu o neistovită strălucire, de la Bosch la Dali, și recunoaștem în repertoriul formelor pe care le folosește, tot așa cum recunoaștem poetul prin reluarea și frecvența anumitor cuvinte, planisfera acestei lumi necunoscută tuturor și, bineînțeles, lui însuși, dar care este, pentru el, lumea cea mai importantă: acel domeniu lăuntric, inaccesibil celorlalți oameni, care se revelează, de la distanță, prin aspecte stranii, al căror caracter fantastic are menirea să țină curioșii la respect, să înalțe un zid de mister, pe care nimeni nu-l va putea trece, exceptând cazul că a reușit să descopere ori să ghicească fraza magică ce poruncește stincilor să se dea în lături. Iată de ce insolitul, chiar atunci când se mulțumește să uimească fără să înspăiminte, conține toate virtualitățile fricii care ține la respect, care *respinge*; tot așa cum anumite case, ale lui Kubin sau Magritte, sint case bintuite de stafii, fără ca vreun semn vizibil să trădeze malefica lor însușire.

Fantasticul gravurilor lui Tiepolo este cu atât mai derutant cu cât opera lui pictată nu prezintă asemenea ciudățenii. Totuși, întâlnești și aici acele personaje de tip oriental, înveșmântate în mantii largi și pestrițe, cu căciuli de blană, asemănătoare, probabil, neguțătorilor turci sau maghrebini care puteau fi întâlniți pe cheiurile Veneției. În acest oraș, ce întreținea un comerț intens cu Africa și Asia, apariția unor străini astfel înveșmântați n-avea nimic insolit. Dar rolul pe care-l joacă ei în suita *Scherzi di Fantasia* este prea enigmatic, prea încărcat de mister și groază, pentru a nu atribui o însemnătate deosebită acestor figuri, de loc scornite de imaginația artistului, de vreme ce le vedea zilnic în carne și oase, dar încărcate cu forță magică datorită atmosferei pline de neliniște și de spaimă pe care o împrăștie în jur. Transpuși prin mijlocirea visurilor, în care experiența reală se tulbură și se deformează ca o imagine privită

în apă, sediment probabil al vreunei spaime din copilărie, și apoi, asociați unor acțiuni enigmatice, care desigur că nu aveau o semnificație logică și explicabilă nici chiar pentru artist, acești orientali, cu chipuri de magi și de necromanți, obsedează, literalmente, gravorul. În tablouri, sint asociați adeseori unor scene crude, martirizări, calvaruri; ei înfățișează niște martori dușmănoși, haini și malefici, dar nu dețin rolul principal, sint numai personaje secundare, figuranți. În gravuri, dimpotrivă, orientalul în mantie îmblănită, cu nasul coroiat, cu un rinjet amar sau împovărat de o nemărginită tristețe, nu-i doar vedeta scenei dramatice din *Scherzi*, ci mai mult: cel care conduce jocul. Gestul său poruncitor, privirea cruntă, sau numai prezența sa organizează episodul tragic a cărui desfășurare, fapt important de notat, n-o vedem niciodată. Când privitorul intră în acțiune, aceasta fie că nici n-a început, fie că s-a și terminat, iar spaima pe care o simte se explică prin aceea că el ia parte la săvârșirea unui act căruia nu-i cunoaște nici natura, nici cauzele, într-un moment când însăși semnificația actului îi rămâne de nepătruns. Această spaimă este cu atât mai tulburătoare cu cât rezultă dintr-o stare de așteptare despre care putem presupune că se va prelungi la nesfârșit. Poate că nu se va întâmpla nimic, în realitate, iar personajele grupate în jurul Magului oriental vor aștepta și ele, de-a pururea, ca drama în care urmează să joace să înceapă cu adevărat.

Prin caracterul inexplicabil al acestei așteptări și ignorarea evenimentului așteptat, starea de așteptare răspunde, pe planul insolitului și al fantasticului, spaimei de vid, pricinuită de orașele în ruine ale lui Monsù Desiderio, de casele bintuite ale lui Munch, de cetățile italienești decupate în două *facțiuni*, de zi și de noapte, de soare sau de clarul de lună, Ghelfi și Ghibelini ai somnului pietrelor, pe care Giorgio de Chirico le-a pictat în «epoca Porticurilor». Suspensia în care împietresc personajele din *Scherzi* păstrează acea imobilitate pe care o au adeseori, în vis, figurile al căror principiu înfricoșător e însăși stupoarea.

Încercînd să interpretăm semnificația acestor *Scherzi*, vom constata că nici Tiepolo nu era conștient de ea; el ne oferă personajele, cu gesturile și actele lor, așa cum le-a găsit în «fantezia» sa, în cine știe ce obscură amintire inconștientă, într-o clipă de groază refulată, ce-a refuzat controlul rațiunii. Potrivit decorului și accesoriilor acțiunii, episoadele înfățișate se raportează la religii păgine, la sacrificii omenești și rituri funerare. În aproape toate gravurile regăsim aceleași altare decorate cu bucrâni* sau măști de faun, basoreliefuri cu scene de bătaie pe jumătate scufundate în pămînt (tot așa cum semnificația acestei ceremonii e pe jumătate scufundată în inconștientul artistului), urne și lecythe** purtate de femei, căști și spade, trompete, stindarde și tolbe cu săgeți.

Uneori, mai apar în umbră un cal sau niște oi minate de un păstor, asociat în mod inexplicabil vrăjitorilor și ajutoarelor acestora, adolescenți pe jumătate goi, femei despuiate — care vor fi probabil victimele —, dar sînt două animale ce revin în mod constant, șarpele și bufnița. Bufnița pentru valoarea ei de pasăre malefică, iar șarpele pentru faptul că în religiile antice este strîns legat de sufletul omului și de vatra casei. Strecurîndu-se prin crăpăturile pămîntului și pierînd în beznă, șarpele este un emisar între lumea celor morți și a celor vii, tîlmaciul dorințelor defuncților, informatorul înțelept al pămîntenilor și, de asemenea, datorită veninului său, o unealtă a morții. Inspirînd o tainică primejdie, prin acea ambivalență pe care i-o atribuiau anticiei, de animal binefăcător, deținător al unei cunoașteri inaccesibile oamenilor — de unde și rolul pe care-l joacă în Geneză —, și de ucigaș fulgerător, el participă la acțiunile din *Scherzi*, și ivirea sa trezește întotdeauna o negrăită spaimă printre sacrificatorii adunați în fața altarului sau a mormîntului.

După toate aparențele, șarpele, ca și bufnița cu țipăt cobitor de moarte, este un simbol funerar

* Motiv ornamental figurînd un cap de bou sculptat, folosit în arhitectura antică și rinascentistă (N.Tr.)

** Vas grecesc cu toartă, în formă de cilindru alungit, avînd gîtul strîmt, iar capătul evazat (N.Tr.)

legat de toate accesoriile ce evocă sacrificiul victimelor sau omagiul adus manilor. Un alt simbol de moarte, ce revine în mod constant în *Scherzi*, este și copacul răsucit, cu crengile pustiite, schelet de pin ori de stejar, purtînd ici-colo cîte o rămurică uscată. Fascinate probabil de șarpe, uluite de cine știe ce groază sacră, personajele au încremenit în gestul întrerupt; gest indescifrabil, căci nu poate fi legat de nici un context narativ. Expresia de desfătare crudă ce se vede pe chipurile acestor orientali, chipuri ce par a se metamorfoza uneori în boturi animalice, amestecul de stupoare și de nerăbdare crudă pe care-l trădează slujitorii acestor rituri sălbatice, neputința jalnică și resemnată a victimelor, ducînd chiar ele, uneori, securea cu care vor fi descăpăținate și tava pe care li se va depune capul, fac aluzie la o clipă tragică ce va să vină, poate fără de veste. Dar pentru a da și mai multă vrajă misterului în fața căruia ne aflăm, copleșiți și cuprinși de neliniște ca în fața unei intraductibile emanații a răului, artistul nu ne lasă să ghicim nimic din cele petrecute, din cele ce se vor petrece. Nouă ne revine menirea de a interpreta conform propriei noastre spaime și de a o contempla apoi în oglinda ce ne-a fost pusă în față.

Într-unele imagini din *Scherzi*, la fantasticul misterului tragic nedelegat se adaugă și apariția insolită a lui Pulcinella, eroul preferat al farsei italienești. Simbolismul acestui personaj carnavalesc este complex și derutant. Strigoi deșirat și palid, grotesc înveșmîntat în niște haine albe ce flutură pe el, cu o bonetă înaltă ca o căpățînă de zahăr și împopoțonat cu un nas uriaș, a cărui semnificație falică e neîndoieală, născocînd la tot pasul cele mai neașteptate șotii, giumbușlucuri spirituale sau grosolane, truculent și cam înfricoșător cu ghebul și cu masca lui lividă, Pulcinella a oferit pictorilor venețieni din secolul al XVIII-lea, și mai ales celor doi Tiepolo, o temă în jurul căreia se puteau compune variațiuni inepuizabile. Giandomenico s-a amuzat povestînd într-o suită de desene hazlii o seamă de episoade din viața lui Pulcinella, viață care se încheie, cum e și firesc, printr-o notă burlescă și totodată funebră,

cu moartea lui Pulcinella, iar comicul accentuează aici și mai violent grozăvia macabră a unui sfârșit în care, totuși, nu credem, pentru că Pulcinella, ca rege al carnavalului, ca victimă sacrificială, este de fapt un zeu; dar ne înfricoșăm imaginându-ne că irealul poate deveni real prin moarte, și numai prin moarte, și că prin acest mijloc o simplă marionetă poate dobîndi acces la condiția umană, se poate împlini astfel, sfârșitul devenindu-i început.

Asocierea lui Pulcinella cu moartea apare și în câteva dintre gravurile lui Gianbattista din *Scherzi* și *Capricci*: aceea, bunăoară, unde-l vedem stînd de vorbă cu doi magi orientali cărora le împărtășește fără îndoială niscai taine ciudate, în preajma unui altar împodobit cu ghirlande și bucrani, pe care urmează să fie jertfit, probabil, tînărul gol, care se sprijină melancolic de un copac mort. Această scenă poate fi apropiată de planșa opt din *Capricci* unde, într-un decor analog, și-n mijlocul acelorași figuranți, Moartea acordă audiențe. Analogia ne-ar îngădui să vedem în acest personaj de carnaval un soi de «dublură» a Morții, un sol al lumii de dincolo, și, într-adevăr, sub această înfățișare apare în foaia 13 din *Scherzi*, consacrată învierii lui Pulcinella. Văzut de la briu în sus, el se desprinde rinjind dintr-un sicriu abia exhumat și înconjurat de o mulțime de femei, de magi, de tineri care se minunează, se sperie și, îngroziți, arată cu degetul sinistra descoperire a acestui mort-viu (Imaginea 7).

Asemenea compoziții refuză orice fel de anecdotă; ele nu sînt ilustrațiile unei povestiri logice, coerente, raționale, dezvoltate în spiritul artistului, ci pure capricii, în sensul propriu al cuvîntului, adică niște născociri fantastice al căror resort principal este insolitul și care ne emoționează cu atît mai mult cu cît nu pot fi povestite. Asocierea gravității cu fantezia te duc cu gîndul la o mare taină, hotărîtoare, ce s-ar putea ascunde sub masca bufoneriei, pentru a nu fi înțeleasă decît de inițiați, ceea ce ne face să bănuim, în cazul lui Tiepolo, nu chiar o adeziune propriu-zisă la vreuna din grupările oculte ce mișunau în secolul al XVIII-lea, dar, în orice caz, o atracție reală pentru mister și formele stranii sub care acesta ni se revelează.

Mesajul pe care ni-l aduce insolitul și pe care numai profanii pot să-l presupună gratuit înseamnă tocmai o adîncire, o îngroșare a misterului, astfel încît lecția ascunsă, admitînd că ar exista vreuna, se învăluie în simboluri obscure, destul de polivalente desigur pentru ca fiecare dintre cei care primesc această lecție s-o interpreteze într-un sens personal și necesar lui. O demontrează tema casei bintuite, ce ține prin excelență de insolit, tocmai pentru că nici ea nu povestește nimic și pentru că nici o fantomă nu-și mărturisește direct prezența acolo: oroarea pe care o emană zidurile sale concentrează în inform, în informulat, spaima cu care-i încărcată.

Nimic mai greu și mai primejdios (dată fiind teama de ridicol) decît reprezentarea unei fantome; numai artistul foarte convins de existența ei, și care a văzut-o, poate, asemenea lui Hokusai, să creeze o imagine menită să trezească în noi o groază comparabilă celei pe care o încerca desigur și el însuși, evocînd-o. Culmea grozăviei, într-o casă bintuită, lucru admirabil redat de Bulver-Lytton în nuvela sa *The Haunted and the Haunters*, este atînsă atunci cînd prezența nevăzută a unei ființe misterioase a cărei monstruozitate însăși nu poate fi descrisă, tocmai pentru că nu-i percepută prin simțuri, se impune cu o evidență incontestabilă. Fantasticul insolitului întilnește aici fantasticul funebru și fantasticul vidului, creînd prin unificarea acestor trei curente puternice un sentiment de teroare împotriva căruia rațiunea este neputincioasă, de vreme ce arma cea mai eficientă a adversarului este invizibilul, informul.

Putem deosebi trei grade în fantasticul casei bintuite, după cum îl studiem, bunăoară, la Kubin, la Magritte și la Bresdin. La Kubin, e vorba de o casă ca oricare alta, neavînd nimic neobișnuit; o casă pustie, cu ferestrele închise ori cu o ușă ce se bălăbăne — amănuntele nu prezintă nici o importanță —, lipsită de orice semn particular și trezind în noi o ciudată neliniște tocmai prin înfățișarea ei banală, în timp ce zidurile mustesc de elemente de groază, logic indescriptibile și care se infiltrază viclean în ființa noastră. În cazul lui Magritte, un factor de neliniște neprevăzută și subtil sugerată se vedește cu o frumusețe melancolică în

fațada încadrată de grădini întunecoase și profilată pe un cer de auroră, în acel moment incert care nu-i nici de zi nici de noapte; dar și casa și grădina sint împrejmuite de o zonă de umbră ce le izolează de lumea celor vii și datorită căreia viața reală a casei, atât de viguros exprimată încît ai jura că simți cum respiră zidurile, dobîndește acel ceva care o transformă într-o făptură însuflețită, însăși substanța fantomei. Să fi vrut oare chiar artistul să preschimbe în casă bintuită această casă plină de lumini, unde într-o pace melancolică admirabil exprimată simți că s-a și strecurat ceva din tristețea cenușie a Hadesului, din nostalgia vieții active, din calmul funebru, îngrijorător și amenințător al ființelor ce ne fac să ne gîndim în același timp la viață și la moarte, a căror viață conține moartea și invers? (Imaginea 8).

S-ar părea că nici Rodolph Bresdin n-a urmărit să înfățișeze o casă bintuită în acele două gravuri devenite celebre, și anume planșa intitulată *Arcachon* și cea, puțin posterioară, denumită *Plecarea la vinătoare*. Casa din Arcachon ține deopotrivă de vila de tip normand, cu ornamentele sale de lemn dantelat, din epoca «nebuliei» neogotice, construită de cine știe ce admirator fanatic al lui Viollet-le-Duc, proaspăt îmbogățit pe deasupra, și de acel gen de locuință compozită ce poate fi văzut pe țărmul Bosforului, năruindu-se treptat fără putință de scăpare. Această «neghiobie arhitecturală», cum o numește Robert de Montesquiou, pune și mai bine în lumină amănuntele ciudate care se ivesc treptat, tulburătoare și pline parcă de năluci. Incoerența ei absurdă ar fi totuși nevinovată dacă misterul ce sălășluiește în ea n-ar fi scos la iveală în primul rînd prin faptul că-i împrejmuită cu un întreit grilaj de zăbrele groase împletite între ele, puse evident, atât pentru a interzice intrarea nepoftiților, cît și pentru a împiedica ieșirea (dacă-i cu putință să oprești fantomele cu niște zăbrele) misterioșilor locatari ale căror fețe le zărim în dosul geamurilor cu ochiuri mici, sau a ciudatelor făpturi, în veșminte orientale, care se îmbulzesc pe balcoane. Alături de mulțimea stranie, aflată în casă, bintuind casa, păstorița înconjurată de animale domestice care-și paște turma de ceastălaltă parte a grilajului, 56

de partea celor vii, oferă un contrast ce sporește misterul și, ca atare, îngrijorarea pricinuită de senzația fizică de indispoziție morală ce ne cuprinde la priveliștea acestei case de un grotesc capricios, în care mișună făpturi ce nu apar atașate de ea prin nici un fel de legătură rațională.

Plecarea la vinătoare, din 1869, cu admirabilele sale tonuri de negru obținute prin ceruire, accentuează caracterul extravagant al neogoticului, al goticului romantic, însuflețit, de astă dată, de o mulțime înveșmîntată în costume medievale, într-o forfotă veselă de cai, de ciini, cu sunete de corn și năframe fluturate în semn de rămas bun. Ceea ce era indescifrabil în *Arcachon*, aici a devenit lizibil. E ca și cum am fi trecut dincolo de grilajul ce ne despărțea de casă și am contemplăm acum din lăuntru ei cealaltă fațadă, cea dinspre lumea în care fantomele sale trăiesc și se mișcă, săvîrșind de-a pururi actele de altădată. De un medievalism concret, evident, *Plecarea la vinătoare* apare ca cealaltă față, fața pe care n-o vom vedea niciodată, exceptînd cazul că, printr-o minune, grilajul din *Arcachon* s-ar deschide.

Bresdin descoperise în goticul romantic, atât de prielnic fantasticului prin originalitatea absurdă a arbitrelor sale reconstituirii arheologice, o sursă de fenomene insolite. O regăsim în planșa intitulată *Întoarcerea cavalerului*, și-n acele orașe de vis, a căror arhitectură ireală se etajează fie în munți, fie pe malul vreunei ape moarte, ca în gravurile *Un oraș de odinioară* sau *Orașul cu pod de piatră*, altminteri destul de apropiate de medievalismul lui Gustave Doré. Forța emotivă a detaliului, descoperirea insolitului în obișnuit, în vulgaritatea care, saturată de imaginația vizionară, își mărturisește secretele monstruoase, toate acestea au fost spuse cu multă vigoare și mult adevăr chiar de Bresdin atunci cînd îl sfătuiă pe Odilon Redon să scormonească bine realitatea, căci ea e un izvor nesecat de fantastic pentru cel care știe privi ciudățenia formelor și ceea ce se ascunde în dosul lor.

Folosind tehnicile halucinatorii, recomandate pe vremuri de Leonardo da Vinci elevilor săi, Bresdin își alimentează imensa facultate de creație vizionară cu

acel simț al amănuntului real care nu-i niciodată naturalist, pentru că se metamorfozează în desen, chiar în momentul percepției vizuale. În prodigioasele invenții din junglele fantastice la care visa înainte de plecarea sa în Canada, în vegetațiile supranaturale și suprareale ale *Samariteanului milostiv* și ale *Fugii în Egipt*, din *Comedia Morții*, există o plantă adevărată — sau posibilă — tot atât de plină de *fantome de plante* pe cit de plină de *fantome omenesti* poate fi și casa din Arcachon.

În cazul lui Bresdin, acuitatea privirii exterioare egala *clarvederea* privirii interioare. Ochiul său metamorfoza obiectele, datorită mai ales unui fenomen de macroscopiere, de amplificare, ce pleacă de la obișnuit pentru a ajunge la viermuială și la colosal. Invenția sa pornește întotdeauna de la real, asupra căruia lucrează din momentul primului contact perceptiv. Am putea spune că Bresdin *imaginează tot ce vede*, într-atât de imediată e transmutarea fantastică, și probabil că tot așa gindea și el atunci când pretindea că artistul « poartă în el totul ». Punctul de impact al imaginației se situează exact în punctul de tangență al lumii obiective, concrete, cu lumea interioară, ce-și elaborează transformările la care supune vizibilul, pornind de la invizibil.

Crusta materiei, carnea evidenței. El nu pornește de la poezie pentru a atinge fantasticul pictural, așa cum se întâmplă atât de des în cazul lui Redon, ci eliberează poezia secretă a realului imediat, chiar în momentul posesiei vizuale. Dacă desenează niște copaci fantastici, încărecați cu aluzii bizare la animalic și la omenesc, în spiritul pictorilor germani din secolul al XVI-lea, o face pentru că, asemenea lor, și fără a recurge la halucinația sistematică, el *recunoaște* monstruosul în cotidian, și aceasta în primul rînd prin importanța pe care ochiul său analitic o acordă amănuntului, amplificînd proporțiile realului, dar fără să-l deformeze, ci exaltîndu-l. « Desenele sale în peniță, litografiile în care acul de gravat și creionul se unesc pentru a produce efecte uluitoare, conțin universuri ce trebuie studiate, minuțioase, complicate, enorme, impunătoare prin volumele lor îndrăznețe, amănunțite pînă la dementă și rivalizînd cu Natura prin scotocirea microscopicului

pînă la atom », scria Banville; tot el spunea, într-un admirabil racursiu: « Acest geniu preface neobișnuitul și irespirabilul în hrana lui de toate zilele ».

În el sălășluiește spiritul metamorfozelor care îl familiarizează cu vicisugurile materiei, cu dibăcia ei de a se deghiza, de a mima, de a parada sub aparențele ce-o dau în vileag mascînd-o.

Spaima născută din contemplarea gravurilor lui Bresdin provine și din impresia că în ele totul e pe cale de a se săvîrși. O veșnică stare de metamorfoză lucrează asupra materiei, o silește să încerce forme diferite, iar cele care n-au izbutit să atingă realitatea organică sînt aruncate ca niște eboșe fără valoare. E ușor să creezi un fantastic ce nu poate trăi, dar să dai viață imposibilului, să faci în așa fel încît neverosimilul să impună o realitate convingătoare, sînt lucruri pe care nu le poate săvîrși decît un artist cufundat adînc în lumea naturii, dincolo de fruntariile căreia i se revelează lumea viziunii.

Un astfel de artist era și Bresdin și de aceea înțelegem înrîurirea pe care a avut-o asupra lui Odilon Redon, el însuși un pasionat al realului, iubind cu multă duioșie obiectele și familiarizîndu-se cu acele născociri insolite pe care obiectele le încearcă pentru a ne minuna și a se minuna ele însele. Și la unul și la celălalt constatăm în ce măsură fantasticul devine mai activ atunci cînd pune în cauză realul, cînd silește materia să-și mărturisească visele monstruoase.

Totul e cuprins în tot. « Adeseori în ființa obscură un zeu ascuns sălășluiește — și ca un ochi pe cale de a se naște acoperit de pleoape — un spirit pur sub coaja pietrei crește. » S-ar zice că Redon a luat drept deviză aceste versuri ale lui Gérard de Nerval, care deschid larg porțile supranaturalului. În picturile sale el a încercat o seamă de grefe cu totul neobișnuite de plante orientale, de flori de vis și de umile graminee din propria sa grădină, așa cum asocia într-un armonios pantheon pe Isus cu Budha și cu zeii greci, ca și cum o osmoză neîntreruptă ar trebui să ducă la întrepătrunderea planului divin cu cel uman și cu ceea ce numim *neînsuflețitul*. Epoca simbolistă, căreia îi aparținea Redon, avea o mare slăbiciune

pentru asemenea sincrisme religioase. Pornită în căutarea acelei substanțe unice, dar diversificate la infinit, care înveșmintează sufletul lumii, ea pare să fi preluat astfel moștenirea romantismului german și a filozofilor naturii (Naturphilosophen). Tema păianjenului cu cap omenesc (Imaginea 10), rinjind scîrnăv și batjocoritor sau nespun de trist, aceea a florii-cap-de-om, din desenul intitulat *Floare de mlaștină*, exemplifică asemenea întrepătrunderi fantastice. Nu-i vorba de niște hibrizi, căci hibridizarea presupune că o făptură astfel creată e capabilă să trăiască. Leonardo da Vinci avea această ambiție de a combina grefe animale, nu pentru a da naștere unor specii biologice noi, ci pentru a plăsmui o făptură unică, întrunind particularitățile diferitelor specii și care să-și continue existența însușind monstruoasa formă obținută. *Incrucișările* imaginat de Redon sînt verosimile și vitale numai în domeniul adevărului fantastic. E vorba de visuri, de năluciri, de fantome care nu pot trăi decît în atmosfera proprie realității *unei alte lumi*. Redon se mulțumește să inchiupie niște fantasme destul de viguroase totuși pentru a naște iluzia. «Nu mi se poate răpi meritul de a da iluzia vieții celor mai ireale creații ale mele», scrie el în *A soi-même* (Sieși). De aceea se și apropiase atît de mult de Edgar Poe a cărui *Mască a Morții roșii* a interpretat-o magistral, pătrunzînd misterul insondabil închis în povestirile americanului și sporindu-l chiar grație frotiurilor de cărbune și a «negrurilor» sale catifelate. Înrudirea cu simbolismul ar fi putut constitui o gravă primejdie pentru Redon, ceea ce a și fost de altfel pentru Gustave Moreau, tocmai datorită interesului manifestat de poeți, începînd cu romantismul și cu Baudelaire, pentru arta plastică și a energiei cu care se exercita influența lor asupra pictorilor, adeseori fără ca unii sau ceilalți să-și dea măcar seama. Complicitatea unor scriitori ca Huysmans și Mallarmé cu pictori ca Moreau și Redon arată că simbolismul, ca și romantismul la vremea sa, își dorise o artă care să folosească simultan mijloacele poeziei, ale picturii și ale muzicii, în ciuda marilor primejdii la care se expunea fiecare artă în parte din pricina acestei confuzii a mijloacelor de expresie, ce amenința adeseori

însăși natura lor esențială. Cu toate că și-a interzis cu strășnicie orice literaturizare (bunăoară, cînd scria: «Ideea literară apare atunci cînd lipsește invenția plastică»), Redon a fost marcat de literatura epocii sale; el însuși era poet și scriitor și, asemenea lui Blake, se putea exprima cu aceeași deplinătate într-un poem ca și într-o pictură, o litografie sau un desen în cărbune, ale căror efecte erau, după spusa lui Mallarmé, «regești, precum purpura», și pe deasupra capabile să învâluie în umbra misterului o figură aburită de noapte.

Ca și în cazul lui Hugo care, în momentele sale de transă, desena cu ce apuca, zaț de cafea, scrum de trabuc, desenul în cărbune îi oferă lui Redon *răspunsul* imediat trebuincios imaginației sale vizionare. Era mult prea conștient pentru ca să putem vorbi de o scriitură automată, dar se pare că frotiul de cărbune era capabil să favorizeze viziunea, poate din același motiv ca și «petele de tuș»: intimplătorul și voitul se asociau astfel amestecîndu-și inspirațiile lor diverse. Cărbunele, ca și pastelul mai tirziu, cînd va renunța la negru pentru culoare, este însuși mediul indeterminabilului, al declanșării procesului creator încă incert al formei viitoare. În acest echivoc se elaborează forfotitoarele germinații pe care le-a sugerat cu capacitatea lui specifică de a intui viața originară. Clarobscurul și invizibilul răspundeau cu ușurință la sugestiile cărbunelui și-i de înțeles că în timp ce treizeci de ani a reușit să facă aproape șase sute de lucrări folosînd această tehnică.

Dar, deși împărțasea, în ansamblul lor, ideile estetice ale simbolismului — sincrism religios, echivalența mijloacelor de expresie ale plasticii, poeziei și muzicii, ba chiar, într-o oarecare măsură, transpunerea picturală a ceea ce s-ar fi putut exprima tot atît de bine cu ajutorul literaturii — Odilon Redon era împins de imaginația sa vizionară spre forme care încep să vestească suprarealismul. În desenul în cărbune intitulat *Ochiul cu floare de mac* (1892) atingem insolitul pur; în spațiul mai luminos, și care nu are modelajul unui chip omenesc din *Într-un cadru de fereastră* (temă ce evocă deschiderea unui prag spre invizibil, spre supranatural), apare un ochi unic, iar deasupra lui o floare

de mac. Un studiu cu privire la tema ciclopului, temă ce revine deseori în opera lui Redon, ar fi deosebit de interesant și ne-ar explica poate semnificația și valoarea acestui simbolism.

Subiectul era prea ispititor pentru ca exegeții să nu caute dezlegarea acestei enigme. Redon, care nu refuza să «explice», nu și-a dat totuși niciodată osteneala de a-și lămuri contemporanii buimăciți de-o compoziție net suprarealistă și care, exceptând tehnica, ar putea fi semnată de un Dali sau de un Ernst. Tema vedeniei legată de forma ferestrei se manifestă cu și mai multă forță atunci când este mutată în acest fel într-alt spațiu, într-un dincolo inaccesibil, sau accesibil numai privirii. Enigma de gradul al doilea, dacă putem spune astfel, își condensează misterul în afara înțelegerii noastre, și insesizabilul care, timp de-o clipă, se arată în acest cadru, nu ne va da răgazul să surprindem adevărata natură a ființei sale. În ciuda subtilității diversilor exegeți în interpretarea *Florii de mac* (ochiul conștiinței, ochiul incertitudinii, durerea universală...), de care Mirbeau, omul realităților materiale temeinice și al evidențelor naturaliste, își bătea joc, desenul acesta în cărbune reprezintă, în ansamblul operei lui Redon, un exemplu perfect al acelei forme de insolit pur devenită, în zilele noastre, cea mai remarcabilă și mai caracteristică manifestare a picturii suprarealiste.

Provocare a insolitului în cele mai ascunse birloguri ale sale, în formele de expresie cele mai imposibile, suprarealismul a dezvoltat, la un grad ce nu va putea fi niciodată depășit, tehnicile halucinatorii generatoare de fantastic. La repertoriul de solicitări supranaturale provocate de nevinovatul punct în vîlvătaia căruia Ernest Theodor Amadeus Hoffmann vedea dănțuind salamandrele, de tutunul simbolistilor, de opiul lui Baudelaire, se adaugă acum peyotlul,* ce provoacă admirabile halucinații colorate (e denumit «floarea care înminunează ochii»), precum și alte droguri a căror eficacitate vizionară sporește puterile inițiale ale imaginației.

* Plantă din familia cacteelelor, conținând alcaloidul halucinogen denumit mescalina (N.Tr.)

Uneori aceste puteri își trag inspirația din evocarea fantastică a unor edificii aparținând civilizațiilor exotice sau dispărute, cum ar fi cetățile pe jumătate hinduse și pe jumătate asiriene ale lui Gustave Moreau, care a tratat magistral fantasticul antichității, sau dintr-o reînviere ce transfigurează formele unei epoci trecute, forme mai mult visate decît imitate sau reproduse, ca în medievalismul pictorilor romantici și în neogoticul lor, care a fost o transpunere, uneori arheologică (Schinkel), alteori fantezistă și chiar delirantă, a Evului Mediu real.

Multiplicate de imaginația poezilor și a pictorilor, puzderia de cetăți străvechi, în care casele de lemn își împreunau gablele* deasupra ulițelor înguste, vestimentele ciudate și somptuoase, obiceiurile stranie sau pline de fast au creat, mai ales la artiștii francezi, un Ev Mediu fantezist și convențional; sinchisindu-se prea puțin de asemănare și de exactitate, ei au găsit aici un izvor îmbelșugat de visuri din care s-a adăpat un sentiment fantastic nou. E momentul cînd acvaforteles lui Charles Meryon au interpretat reveria nostalgică și veghea primejdioasă a garguielor** de la Notre Dame, printre care cele inventate de restauratori se recunoșteau uneori prin faptul că erau mai «medievale» decît cele autentice. Se mai întîmpla ca, stîrniți de geniul bizar al acestui gravor, monștri de piatră să-și ia zborul și, grupați în escadre aeriene de balauri împrumutate din bestiarele lui Bosch și ale sculptorilor romani, să se rotească în jurul acoperișurilor și al turnurilor, nevăzute de trecători, zărite numai de privirea bîntuită a acestui englez pentru care «aripile de piatră», ale catedralei se înălțau într-o intensă și patetică aspirație.

Aceste păsări de coșmar, străbătînd văzduhul Parisului și atingînd în treacăt Palatul de Justiție sau Școala de Medicină, trădau simptomele nebuniei de

* Termen de arhitectură: fronton triunghiular servind la mascarea înclinării acoperișurilor și la determinarea ogivelor de la portaluri sau triunghi format de cei doi arbaletrieri ai unei lucarne (N.Tr.)

** Termen de arhitectură: burlan scurt, uneori, ca în cazul catedralei Notre-Dame din Paris, sculptat în chip de demoni, de dragoni (N.Tr.)

pe urma căreia Meryon avea să și moară, la patruzeci și șapte de ani, nebunie ce răzbătea printre norii cerului încețoșat al gravurilor sale, un cer «încărcat de minie și de resentimente, cu adîncimea perspectivelor lărgită de gîndul dramelor pe care le conține».*

Acest fantastic medieval apare și în burgurile rhenane desenate de Victor Hugo într-un elan comparabil automatismului suprarealist, «în ceasurile de reverie aproape înconștientă, cu ultimii stropi de cerneală rămași pe peniță», după cum o mărturisea el însuși. Mai romantic în opera pictată decît în poemele, romanele sau piesele sale de teatru, Hugo desena cu tot ce-i pica întîmplător în mină: orice material, orice mediu era bun pentru a transmite viziunea. Penițe boante care împrășcă cerneala, mucuri de trabuc, degetul care strivește pasta neagră de tuș, totul îlesnește hazardul creației, ajutînd apariția insolitului. Fosforescențele tulburi ale nopții dau în vileag perspective înfricoșătoare de beznă. Că a avut trufia să rivalizeze cu marii artiști romantici, mai ales cu Goya, al cărui hispanism se înrudea cu acela al părintelui lui *Hernani* și cu Piranesi, ale cărui ruine și închisori materializau teme majore ale melancoliei, este evident, dar desenul îi era necesar și pentru faptul că acesta mergea mai departe decît poezia, pentru că exprima indiciabilul în fața căruia cuvintele își recunosc neputința. Desenele și laviurile sale nu sînt ilustrații la poeme, ci *alte poeme*, care nu puteau fi scrise, care trebuiau pictate.** Ca atare, Hugo ocupă un loc excepțional în arta romantică tocmai prin această convingere că limbajul rămîne, mai ales pentru el, îndrăgostitul de originalități verbale, domeniul prea-conștientului. Numai pictura îl va elibera de constrîngerea volitivă și va primi, fără să întîmpine vreo stavilă sau piedici, surda maree nocturnă a viselor sale.

* Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques*.

** Ceea ce a exprimat foarte bine Gautier cînd a scris că «dacă n-ar fi fost poet, Victor Hugo ar fi fost un mare pictor...» (N.A.)

Căutarea pitorescului, atît de caracteristică epocii și maniei medievalizante, care năpădește descrierile din *Notre Dame de Paris*, capitulează în fața alegerii libere a înconștientului; doar imaginile de vis sînt în stare să restituie atmosfera onirică și miracolele sale. Materialele folosite pentru a picta n-au nimic comun cu rețetele artiștilor, de care puțin îi păsa de altfel; el îndrăgește mai ales hazardul și surprizele unei unelte alese la întîmplare;* poate că abuzează chiar de aceste posibilități o dată descoperite, vîdînd un gust pentru «efect» ce pierde uneori puritatea și sinceritatea adevăratei inspirații vizionare.

Nimeni nu va nega însă că în cele mai bune desene ale sale reușea să-l egaleze pe Goya, că retorismul care strică atîtea poeme, chiar și dintre cele mai frumoase, lipsește din laviurile cu adevărat «inspirate», că a știut să folosească — și Louis Réau a semnalat aceasta foarte exact** — lumina și umbra cu un sentiment al misterului și al măreției demn de Rembrandt, că a întreținut cu supranaturalul legături mai misterioase și mai revelatoare decît cele pe care le aștepta de la bunăvoința meselor de spiritism, și trebuie să spunem că nălucile nopții au avut puțini interpreți atît de geniali.

Căutarea și abuzul de pitoresc «medieval», sfîrșind printr-un talmeș-balmeș de lemnărie sculptată, armuri și obiecte heteroclite ce năpădesc atelierele artiștilor și saloanele amatorilor, cum și prin reconstituirile adeseori riscate ale lui Viollet-le-Duc și ale emulilor săi, au stricat o bună parte din opera lui Gustave Doré. Era firesc ca acest strasburghez, născut și crescut la umbra catedralei trandafirii construite de Erwin von Steinbach, să-și fi petrecut copilăria în decorul medieval al vechilor case de lemn încă în-

* «Am sfîrșit prin a amesteca în desenele mele creion, cărbune de salbă-moale, sepie, cărbune obișnuit, funingine, zaț de cafea diluat în cerneală și tot soiul de mixturi bizare care izbutesc să redea cît de cît ceea ce port în ochi și în minte.» Dintr-o scrisoare adresată de Victor Hugo lui Baudelaire, la 29 aprilie, 1860 (N.A.)

** În *L'Ere Romantique. Les Arts Plastiques*. Bibliothèque de Synthèse historique. Editura Albin Michel, 1949 (N.A.)

tregi și, asemenea numeroșilor artiști de pe atunci, asemenea lui Hugo de altfel, să fi găsit în formele Evului Mediu o evadare.* Neogoticul este mărturia unei nostalgii a trecutului; el exprimă o dorință de a imagina și de a reprezenta, meșită să regăsească, cel puțin mental, o anume *vîrstă de aur*, care, pentru oamenii clasicismului, fusese antichitatea. Pentru romantici, Evul Mediu apărea ca un rezervor nesecat de forme fantastice amestecind un comic viu colorat (cel din *Povestirile hazlii*** de Balzac, ilustrate de Doré) cu o seamă de elemente stranii, misterioase, tragice.

În ansamblul operei lui Doré, *Povestirile hazlii* reprezintă marfa de duzină, mărunțișul acestui medievalism de mucava. Mult mai autentice și emoționante sînt pădurile din *Poveștile lui Perrault*, prin care murmură brazi înalți ai Alsaciei. Aici Doré se întîlnește cu marii pictori romantici germani și se dovedește adeseori egalul lor. El s-a încumetat să atace cărțile care descurajează sau strivesc pe ilustratorii cei mai temerari: *Biblia* și *Divina Comedie*. Poemul lui Dante a găsit într-insul un interpret conștient de toată măreția, de toată majestatea și de toată grozăvia sacră ce se desprind din «cîntările» celor trei părți. Excelind pe latura fantasticului infernal, Doré n-a fost capabil să se înalțe totuși pînă la spiritualitatea cristalină a *Paradisului*, ceea ce se explică prin faptul că însăși esența acestui text greu de ilustrat se împotrivește oricărei transcrieri plastice.

Întîlnirea sa cu Don Quijote a fost un moment capital. Cu substanța acestei cărți eminemente romantică, Gustave Doré și-a alimentat marea inspirație fantastică ce i-a îngăduit realizarea capodoperei sale. El pare chiar a fi conceput un Don Quijote

* Analiza acestei forme de evadare în Evul Mediu, atît de importantă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, va constitui obiectul unui studiu aprofundat din cartea mea despre *Pictura romantică* ce va apare curînd, și în care «problema Doré» va fi tratată mai amănunțit (N.A.) Cartea a apărut. Versiunea românească va apărea la Editura Meridiane (N.Tr.)

** *Contes drolatiques*.

mai baroc, mai romantic, mai fantastic decît al lui Cervantes: acel *Nuestro Señor Don Quijote* de Miguel de Unamuno, care-i o exaltare mistică a Cavalerului Tristei Figuri, o dezvoltare sublimă a temei inițiale în toate dimensiunile strălucirii sale. Personajul lui Doré este amplificat și înălțat pînă la mit; el se despoaie de ironia cu care îl încărcase Cervantes, dobîndind în schimb, în năucitoarea sa inocență, în opțiunea sa pentru lumea vizionară și iluzia vitală — Ibsen spunea *minciună vitală* —, o neasemuită majestate, admirabil respectată în desenele lui Doré; sufletul lui Doré s-a contopit cu sufletul eroului său și tot ce era himeric, cavaleresc, în acest copil minune, silit să facă ilustrații cu care pierdea mult timp și multă energie, vădește o înrudire spirituală neobișnuit de totală,* și care-i lipsește, bineînțeles, atunci cînd ilustrează opera lui Rabelais sau pe Gil Blas de Lesage.

Binemeritata faimă a lui Gustave Doré ca ilustrator aruncă adeseori în uitare faptul că el a fost și un pictor înzestrat, capabil de evocări admirabile, ca aceea *Corabie printre ghețari* (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts) (Imaginea 14), inspirată probabil de *Balada bătrînului marinăr* de Coleridge. E de asemenea posibil ca punctul de pornire al acestei compoziții vizionare să fi fost un eveniment real — era epoca primelor expediții polare — și s-ar putea face observații foarte interesante cu privire la resursele pe care *actualitatea* le oferă imaginației fantastice. N-ar fi lipsită bunăoară de interes o comparație între laviul lui Gustave Doré și celebrul tablou al marelui pictor romantic german Caspar David Friedrich, *Naufragiul Speranței* (1821), inspirat de spectacolul ruperii unui zăpor pe Elba și de amintirea morții fratelui său care se înecase sub coaja de gheață. Dar Shakespeare este scriitorul de care se va apropia cel mai mult Gustave Doré; numele poetului englez

* Acest lucru reiese și din cartea inteligentă și plăcută consacrată lui Doré de către J. Valmy-Baysse, Paris, 1930, cum și din lucrarea lui Edouard Tromp, Paris, 1932, (N.A.)

a fost ultimul cuvint rostit înainte de a muri. *Peisajul romantic*, în laviu și guașe, ca și *Ghețarul*, aflat de asemenea la Muzeul din Strasbourg, evocă, într-o atmosferă de cataclism, niște umbre rătăcind prin cețuri, care ar putea fi foarte bine vrăjitoarele lui Macbeth, reprezentate de altfel în numeroase desene, și obsesia lui către sfârșitul vieții.

III. SCHELETE ȘI FANTOME

*Triumful morții. Dansul scheletelor. Bruegel și răzbu-
narea stîrvului. Carnavale funebre: de la Piero di
Cosimo la Buñuel. Moartea meditează asupra-și.
« Tezaurile anatomice ». Rococoul în osuare. Victoria
ecorșeului. Spectrele lui Goya. Povești cu strigoi din
vechea Japonie.*

Cînd prințul Gautama dobîndi cunoașterea reali-
tăților omenesti pe care părinții săi i le tănuiseră
cu multă grijă, dorind să-l ferească de spaimă și
de scîrbă pentru viața care-l aștepta, el întîlni un
cerșetor, un bolnav și un mort; sînt primele trei capitole
din acea « lecție despre țelurile supreme », al cărei
ultim capitol avea să fie întîlnirea cu schimnicul,
adică omul care renunțase la toate, care nu mai
putea fi înfricoșat și nici chiar înduioșat de specta-
colul relelor ce chinuie întreaga omenire.

Primele trei lecții urmează un crescendo foarte logic
organizat; sărăcia este un rău de care omul se poate
mai lesne vindeca decît de boală; cit despre moarte,
neîndurătoare, ea lovește, în clipa de ea însăși aleasă
și numai de ea știută, pe toți oamenii, bărbat sau
femeie, tînăr sau bătrîn, împărat sau calic. Se știe
că, iluminat de această inițiere brutală în mizeriile
fatale ale ființei, Gautama a ales calea privațiunilor
și a propovăduirii, după ce primise, sub smochinul
din Bodh-Gaya, Iluminarea ce avea să-l înalțe la
69 starea spirituală de Budha.

Acest episod din viața Preafericitului oferă aceleași învățăminte ca și creștinismul, subliniază durerile și șubrezenia vieții și predică renunțarea la tot ce ține de vremelnice, de sensibil, de carnal. De vreme ce « drumul tuturor făpturilor de carne » este moartea, legați-vă numai de ceea ce-i nepieritor, spun creștinii: de suflet, de spirit. La suferința despărțirii trupului de suflet, ideea morții adaugă presentimentul pedepsei ce-l așteaptă în lumea de dincolo pe omul care a încălcat preceptele religiei. Tema fantastică a morții se leagă astfel de două mari teme fantastice, aceea a Ispitirii, adică asaltul viclean al păcatului, și aceea a osindei ce-l amenință pe păcătos, a Infernului. Fantasticul Ispitirii și al Infernului se exprimă în reprezentările demonilor. Fantasticul Morții se manifestă chiar prin figura morții, care poate fi un bătrîn, o babă sau un schelet, deci o personificare paradoxală a ireprezentabilului, căci moartea este un fenomen organic ce nu poate fi descris sub o formă antropomorfă și în general sub nici un fel de formă.

Alături de moarte apare figura mortului, autorizat, în scopuri moralizatoare, să se întoarcă pe pămînt ca strigoi, sau mai simplu, pentru a sluji drept exemplu, expus sub forma de cadavru în diferitele etape ale descompunerii sale, sau ca schelet. Tot așa cum hircile condamnaților descăpăținați, tilhari sau răzvrătiți, erau agățate la porțile cetăților spre a sluji drept avertisment, iar tigva din tablourile ce înfățișează deșertăciunile repetă un veșnic *memento mori* menit să îndemne omul să trăiască și să moară neîntinat.

Asociat tuturor momentelor din viața omului, tuturor emoțiilor și gîndurilor sale, fantasticul găsește o hrană extraordinară de îmbelșugată în obsesia morții, în frica și în groaza ce-o însoțesc nedespărțit. Religiiile au folosit reprezentările hidoase și înfricoșătoare ale morții, stîrvul, scheletul, strigoiul cu scopul de a impresiona mai puternic imaginațiile și de a pune veșnic sub ochii oamenilor imaginea care-i așteaptă. Astfel, scheletele din mănăstirile Tibetului și din templele rupestre ale Asiei centrale tratează, în fond, aceeași temă ca și dansurile macabre din osuarele

medievale, « triumfurile morții » din arta italiană, « emblemele mortalității » din arta germană, sau faimoasa « întîlnire a celor trei morți cu cei trei vii », care-i un fel de replică a întîlnirilor lui Budha. Pe măsură ce pătrunde în cotidian, această reprezentare a morții își impune din ce în ce mai mult elocvența tragică în spiritul tuturor oamenilor, indiferent de condiția lor, ajungîndu-se astfel la imaginarea unor dansuri macabre teatralizate, ale căror reflexe sînt probabil gravurile din Evul Mediu și Renaștere, tot așa cum Triumfurile italienești inspiraseră adevărate cortegii carnavalești, « moralități » în acțiune, jucate de actori pe aceleași scene pe care se jucau și misterele. S-ar putea ca masca ce figurează pe schelet în carnavalurile țărănești să fie o rămășiță a acestor dramatizări medievale. E forma cea mai facilă și mai eficientă a fantasticului, întrucît dezvoltă o temă pe înțelesul imediat al tuturor, un fapt ce privește pe toată lumea și pune problemele cele mai grave de vreme ce-i vorba de viață și de moarte, de bine și de rău, de izbăvire și de osîndă. Moartea și Diavolul, legat de Moarte ca o umbră, sau ca un ajutor de călău, devin astfel cele mai populare figuri fantastice, temele universale și inepuizabile pe care se pot compune nenumărate variațiuni. Fie că e vorba de Moarte ca personaj supranatural, sau de mortul care-și repetă înfricoșătorul *hodie mihi cras tibi*, finalitatea reprezentării este identică, după cum identică e și lecția. Schimbătoare, în funcție de epoci și de țări, sînt doar formele îmbrăcate de Moarte și de mort, condițiile sociale, religioase, morale și economice influențînd reprezentarea plastică; în funcție de țări, de climate culturale, cum și de epoci, e preferat fie « triumful morții », * fie « dansul macabru », fie « întîlnirea celor trei morți cu cei trei vii ».

Cînd apare pentru prima oară figura scheletului în chip de creatură fantastică, reprezentînd în mod ambivalent Moartea sau mortul? Antichitatea l-a cunoscut fie ca vestitor al lui *memento vivere* la încheierea ospetelor romane, în pocalurile de argint de

* Cf. L. Guerry: *Le Thème du triomphe de la Mort dans la peinture italienne*, Paris, 1959 (N.A.)

Boscureale, fie ca lemur, adică strigoi. Cu siguranță că asemenea lemuri, zăriți și studiați de Goethe pe un sarcofag din Cume, i-au inspirat scena din partea a doua a lui Faust, în care ei sapă groapa vrăjitorului. Lemurii nu-s propriu-zis niște schelete, pentru că, așa cum reiese și din descrierea sarcofagului, pe care Goethe îl numește «mormintul dansatoarei»,* «ei mai păstrează destui mușchi și nervi pentru a se putea mișca, nefiind doar schelete străvezii, gata să se dizloce oricând, ei strigoi». «Un soi de suflete chinuite rătăcind prin lume spre marea spaimă a celor vii, ei sint niște morți, dar nu Moartea.» Trece-rea de la scheletul *memento vivere* la scheletul *memento mori* din Evul Mediu, care devine astfel o figurare a Morții, s-a putut produce pentru prima oară pe pietrele basilidiene (adunate și descrise de Gori în secolul al XVIII-lea).

Pare dovedit, de asemenea, după demonstrația făcută în acest sens de Jurgis Baltrusaitis în al său *Ev Mediu fantastic*,** că e vorba de o influență asiatică ce s-a grefat pe moștenirea romanică. Regăsim astfel prototipul scheletului fantastic în *vetalas*-ele și *citipatis*-ele*** din India și Tibet. În cursul călătoriei lor prin Asia, Rubruk și Oderic de Pordenone au avut prilejul să vadă și să descrie apoi la întoarcere baletele macabre dansate în lamaserii de călugări deghizați în schelete, balet pe care le-au văzut și călătorii din zilele noastre.

Triumful morții de Bruegel, aflat la Prado, nu mai reprezintă izbînda morții asupra oamenilor, ci cotropirea pămîntului de către mulțimea nesfîrșită a morților, țîsnirea din străfunduri a gloatei de schelete care se năpustesc la asaltul celor vii. Tema scheletului dobîndește aici o extraordinară amploare prin însuși fenomenul multiplicării, cum și prin groaza pe care o inspiră cohorte alinate în dosul uriașelor scuturi,

* *Der Tänzlerin Grab*, ed. Weimar, 48, p. 43 și urm. (N.A.)

** *Le Moyen Age fantastique*, Armand Colin, 1955, p. 244 și urm. (N.A.) În pregătire la Editura Meridiane (N.Tr.)

*** *Vetala*: *Vetalapanchavimsati*, cele 25 de povestiri ale Vetalei. O culegere de povestiri și basme cu versuri gnomice. *Citipatis* sau *Hitopadesa*: cartea sfaturilor bune. Recenzie a Panciatantrei (N.Tr.)

care sint de fapt capace de coșciug. S-ar spune că-i vorba de o adevărată răscoală a cimitirelor, de un zaiafet macabru al osuarelor, de-o chermeză jovială și crudă a Neantului (Imaginea 15).

În dansurile macabre tradiționale și în gravurile germane ce reprezentau bucurios Moartea pîndind oamenii vii, pe care îi sugruma în clipa celui mai dulce desfăt, scheletul acționa la porunca legilor divine și naturale; această reprezentare era de fapt o moralitate comparabilă cu exortările educative ale predicatorilor și cu îndemnurile de-a «muri neîntinat». În tabloul lui Bruegel, tema dansului macabru se confundă cu tema Judecării de apoi într-o crescîndă infrișoare scandată de clopotul dezlănțuit, care cheamă la luptă legiunile celor răposați.

Conform procedului adițional, folosit de obicei de Bruegel în compozițiile sale, procedeu prin care acțiunile se juxtapun tot așa cum se succed într-o povestire episoadele unei întîmplări, pictorul a înfățișat toate genurile posibile de moarte, moarte firească și moarte năpraznică, prin înec, prin spînzurătoare, prin descăpătînire etc., dezvoltînd astfel o expunere analitică a temei originare, dar semnificația profundă a operei este lupta neîndurătoare, însuflețită de vîlmășagul unei bătălii ce s-ar putea asemăna cu *Bătălia de la Arbeles*, de Altdorfer, lupta dintre ceea ce-i mort cu ceea ce-i viu, strivirea inexorabilă a celor vii, copleșiți de năvala crudă a poporului, infinit mai numeros, al defuncților.

Aici, moartea nu mai este agentul voinței divine, care-și împlinește meseria de călău cu indiferența unui funcționar, ci o adevărată agresiune a tuturor forțelor de distrugere, o înviere a cadavrelor, ca în Judecățile de apoi, dezlănțuite împotriva ultimilor supraviețuitori pe care caută să-i extermine cit mai grabnic. În această atmosferă de sfîrșit de lume, omenirea nepăsătoare, preocupată de plăcerile și viciile sale inocente, dintre care cel mai intens, firește, este bucuria de a trăi, se pomenește confruntată pe neașteptate, nu cu ideea de moarte, pe care o respinge, știînd prea bine că într-o bună zi îi va cădea oricum pradă, pe care o poate uita, la rigoare,

sau chiar ignora, ci cu însăși prezența morților care, impresurându-i pe cei vii, îi adună și-i îngheșuie într-o uriașă capcană ce dă de-a dreptul în iad.

Fiecare își află un adversar pe potrivă, perechea de îndrăgostiți un muzicant, a cărui mandoră dialoghează cu lăuta amantului, avarul un risipitor care-și imprăstie aurul, lăncierul soldați înarmați cu sulite, coase și ghioage, femeia frumoasă un craidon cu zîmbet pierdut care o apucă de mijloc. Și botul căscat al Infernului soarbe neobosit gloata îngrozită, sufocată, schingiuită, cu răsufllarea lui învăpăiată care aglutinează trupurile, le amalgamează în acest puhoi în care anonimatul indivizilor vestește neantul indefinisabil. Și peste răcnetele, gemetele, vaierile și scîncetele lor răsună copitele cailor-strigoii, clopote, timpane, trîmbițe și corul funebru intonat de acel sinod înveșmîntat în giulgiuri, care stă aliniat pe terasa unei capele părăginite.

La efectul de mase, produs de puzderia nesfîrșită a scheletelor, se adaugă desăvîrșita individualizare caracteriologică a fiecăruia în parte. Îl regăsim aici pe povestitorul ingenios și multiform din *Jocurile de copii*, și din *Bătălia dintre Carnaval și Post*, care grupează o infinitate de subiecte diverse în jurul unui subiect central, ele constituind într-un fel niște variațiuni ale acestuia. Nici un pictor n-a dovedit atîta măiestrie în a integra armonios, în arhitectura riguroasă a construcției de ansamblu, o asemenea cantitate de anecdote, fiecare dintre ele avînd o valoare de sine stătătoare, putînd fi desprinsă din ansamblu pentru a constitui un tablou aparte.

În *Triumful Morții*, acumularea scheletelor risca să producă oarecare monotonie, dacă artistul n-ar fi acordat fiecăruia o fizionomie personală, un dinamism propriu, transformîndu-l într-un instrument necesar în această uriașă orchestră. Într-o miniatură din *Cartea de rugăciuni a ducelui de Berry*, Jean Colombe, anticipîndu-l pe Bruegel, a înfățișat scheletele în linie de bătaie împotriva celor vii; compoziția este simplă, arhaică, restrînsă la schema anecdotei, și statică. Tema moralizatoare este expusă, dar nu-i dezvoltată plastic cu nemaipomenita bogăție de episoade și variante, pe care pictorul de la Prado

le multiplică fără ca imaginația lui să obosească vreodată și fără să ne obosească, într-atît de soliciți sintem de fiecare acțiune individuală în parte. Ironia macabră și grozăvia exprimată direct atinge aici o culme de nimeni atinsă după Bruegel. *Triumful Morții* de Ensor, un compatriot de-al său, amestecă spaima și grotescul în spiritul parodizant pe care acest artist îl introduce întotdeauna în compozițiile sale macabre, vrînd parcă să mai indulcească înfricoșătorul lor adevăr; cu atît mai mult cu cît, adeseori, el însuși se pune în scenă în tovărășia monștrilor; a scheletelor și a personajelor de carnaval ale căror măști ascund figuri demoniace.

În timp ce Italia se supune și se resemnează la vederea Femeii cu coasă care secără în *Triumfurile* cimitirelor mulțimi de oameni de toate condițiile, omul germanic, omul «faustian», introduce în diferitele reprezentări macabre un element eroic: cavalerul sau lăncierul care înfruntă moartea. Bravadă deșartă, luptă zadarnică ce va sfîrși, în mod fatal, prin victoria scheletului, dar e frumos, pentru însuși demnitatea sa, ca omul să nu-și accepte pieirea fără împotrivire. În Germania, povestea *Întîlnirii*, calmă conversație morală în arta franceză și italiană, se transformă într-o agresiune crîncenă. Există la muzeul Albertina un desen de o nemaipomenită grozăvie, atribuit lui Dürer, și înfățișînd pe cei trei morți care se năpustesc asupra celor trei vii cu o ferocitate de neînchipuit. Zburînd ca niște păsări de pradă, imitînd în salturile lor cruzimea voioasă a fiarelor, ei răstoarnă de pe caii cabrați de groază pe cavalerii pe care i-au înșfăcat. Aici, în locul solemnului avertisment filozofic din întîlnirile obișnuite: «veți fi ce sintem noi...», avem de a face cu o adevărată agresiune; mortul schingiuește pe cel viu, îl sugrumă, îl sfîrtecă, într-un virtej de mădulare și veșminte.

S-ar crede că arta germanică vrea să provoace sensibilitatea indiferențelor, făcîndu-i să simtă, cu anticipație, suferințele morții chiar în grozăvia gestului ucigaș. Este gestul scheletului travestit în gropar, care smulge o femeie goală din pat, într-o gravură pe lemn de Beham, al scheletului lui Baldung Grien, autorul a numeroase variațiuni pe aceeași temă: cea

mai cumplită este cea în care Moartea, ivindu-se în spatele unei femei goale, o înhață de sini și-i sfîșie bărbia. * Nicklas Manuel Deutsch a tratat această temă la un mod analog în desenul ** în care Moartea își înfige mina sub fustele unei femei pînă la sexul despuiat, mușcind-o între timp de față (Imaginea 17). Scheletul din dansurile macabre germane tirăște cu el putregaiul și duhoarea cimitirelor. Zdrențe de carne și bucăți de măruntaie mai sînt agățate de oasele sale, vrînd parcă să-i dea o coerență verosimilă, căci totul s-ar nărui fără aceste rămășițe de mușchi ce leagă între ele rămășițele osoase. Numai o pregătire anatomică îngăduie să vezi un schelet întreg, și scheletul «curat» al Renașterii italiene, curățat pînă la os este o concepție intelectuală. Priveliștea osuarelor scotea la iveală mormane confuze în care mădulele se amestecau. Vestigiile organice care mai stăruie pe scheletele germane și chiar pe acela al lui Ligier Richier, înălțat la Bar-le-Duc, pe mormintul lui René de Chalons, întregesc grozăvia vizuală prin rapelul olfatic al osuarelor și spinzurătorilor, unde oamenii Evului Mediu vedeau și miroseau procesul de descompunere a cadavrelor. Fără îndoială că din acest motiv morții din dansurile macabre și din alegoriile funebre germane seamănă cu niște trupuri schingiuite, pogorite de pe spinzurători și de pe roată și inzestrate cu o sprinteneală feroce printr-un soi de procedee magice comparabile celor care, în ceremoniile tantrice din Tibet, însuflețesc și readuc la viață cadavre descărnate. Scheletul din dansul macabru e spinzuratul pe jumătate putred, care a coborît val-virtej de pe colina spinzurătorii pentru a smulge de la preocupările și bucuriile lor pe oamenii vii, care nu se sinchiesc de țelurile supreme ale existenței. El vine să se răzbune pentru că nu mai are parte de asemenea preocupări și bucurii și tirăște la moarte, cu o furie musculară irezistibilă și cu o voioșie bufonă, pe curtezana ce se fălește cu trupul ei și pe filozoful mindru de știința lui. În Italia, spinzuratul coborît din ștreang a cedat locul unui *schelet curat*, așa cum putea să-l conceapă și

*, ** Muzeul din Basel (N.A.)

să-l accepte Renașterea. Încă de la începutul secolului al XVI-lea, scheletul a încetat să mai fie un obiect de groază; el a îmbrăcat aspectul unei alegorii, și-n această calitate apare în marile alaiuri funebre regale și princiare din Italia, Franța și Germania. Nu mai este actor, ca în carnavalul organizat în 1511 de Piero di Cosimo, * ci figurant; el poartă emblemele mortalității, «armoriile grăitoare» ale morții, coasa, torța răsturnată și nisiparnița. Și dacă pe oamenii simpli mai putea să-i înfricoșeze, pentru spiritualiștii formați în *Exercițiile* sfîntului Ignacio de Loyola el rămînea doar un simplu tovarăș de meditație, mai mult chiar, o temă de meditație: echivalentul, în lumea călugărească, al vanității (*vanitas*) pictate.

Emil Măle a descris familiaritățile pe care și le îngăduiau oamenii bisericii cu scheletele. «Cardinalul Baronius, scrie el, ** prevenit de o vedenie, a poruncit să i se graveze pe sigiliu chipul Morții și cifra 69, adică anii pe care îi avea de trăit. El scrisese pe poarta micii sale vile din Frascatti: „*Morituro satis*“». (E

* «Pe un uriaș car negru tras de bivoli trona o Moarte imensă, cu coasa în mină, neagră din cap pînă-n picioare și avînd cusute pe ea oseminte și-o cruce albă, și înconjurată de niște morminte închise. Ori de cîte ori cortegiul făcea un popas pentru a intona cîntece, mormintele se deschideau și vedeai ieșind din ele personaje înfășurate în pînză cernită pe care se aflau zugrăvite toate părțile scheletului în alb pe fond negru. Apoi, se iveau din depărtare niște măști cu cap de mort, înarmate cu torțe al căror licăr palid era deopotrivă de cumplit și înspăimîntător la vedere. Toți acești morți, în zarvă de surle răgușite și sparte, ieșeau din mormintele lor, și, așezîndu-se pe margine, cîntau cu voce mîhnită și lîncedă acea cîntare atît de faimoasă astăzi: *Dolor, pianto e penitenza*. În fața și în urma carului păseau o droaie de morți pe mîrtoage anume alese, cît mai costelive și mai descărnate cu putință, acoperite cu valtrapuri negre și avînd pe ele cruci albe. Fiecare era însoțit de patru slugi înarmate, învelite în giulgiuri și purtînd torțe negre cum și un prapure mare negru presărat cu oseminte și cruci. În spatele cortegiului înaintau zece prapuri, și în tot timpul mersului, procesiunea cînta în același ritm și cu voce tremurată *Miserere*» (Vasari, *Viața lui Piero di Cosimo*) (N.A.)

** *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1951, p. 208—209 (N.A.)

destul de încăpătoare pentru un om care trebuie să moară.) Papa Inocențiu al IX-lea își comandase un tablou în care era înfățișat pe patul de moarte: îl contempla cînd trebuia să ia vreo hotărîre gravă. Alexandru al VII-lea, urmașul acelor Chigi care l-au pus pe Rafael să glorifice viața și frumusețea, ținea sub pat un coșciug; el și-a vindut vesela de argint și-a înlocuit-o cu străchini de lut pe care erau pictate capete de mort; i se întîmpla să-și primească vizitatorii într-o odaie unde păstra capete de mort adevărate. Cardinalul Oliva contempla adeseori în cursul unei singure zile un sipet în formă de mormînt, conținînd un schelet; pe el se citea următoarea inscripție: *Memorare novissima tua et in aeternum non peccabis*.^{*} Părintele iezuit François Cajetan, dormea uneori pe un cap de mort în chip de pernă. Cu scopul de a aminti chiar și dregătorilor eclesiastici șubrezenia măreției lor și a onorurilor de care se bucurau, sculptorul Johann Georg Dür a cîmplat pe mormîntul stareților din Salem, în biserica mănăstirii aflată lângă Überlingen, pe malul lacului Constanța, niște schelete purtînd mitră pe cap și înfășurate în mantii de preț. La gitul unuia dintre ele atîrnă și astăzi crucea pectorală, care-i semnul rangului de stareț. Dar cum ne aflăm în plin baroc rococo, într-o țară care freamătă la grațiile intraripate ale lui Balthazard Denner, ale lui Ignaz Günther și ale fraților Asam, scheletele acestui monument, de-o acuratețe arhitecturală cit se poate de clasică, stau jos, se sprijină în coate cu o eleganță mondenă și o dezinvoltură aristocratică ce amintește că, în aceeași epocă, osemintele apăreau în decorațiile cu caracter idilic și pastoral. Este adevărat că oricum sînt hidoase prin însăși realismul reprezentării și voința sculptorului de a da acestor capete de mort o «expresie», prin felul în care le pune să se aplece cu aer visător peste umăr sau peste piept, dar grozăvia lor e deghizată în drapajul pompos al veșmintelor, și simți chiar că-și dau osteneala să adopte o atitudine familiară.

^{*} În latină: Amintește-ți de ultimele clipe ale vieții și nu vei păcătui niciodată (N.Tr.)

Salvador Dali și Luis Buñuel au reluat tema macabră a scheletelor gătite cu podoabe sacerdotale într-una din secvențele cele mai impresionante din filmul *Vîrsta de aur*; dar ei mai adaugă ceva totuși, acel spirit tipic spaniolesc — cu desăvîrșire străin sculptorului german de la Salem... — nuanțat cu sarcasmul și cruzimea ce prelungește insolitul într-un soi de exces blasfematoriu. Stareții de la Salem sînt un paradox estetic, nimic mai mult: episcopii *Vîrstei de aur*, prin excesul macabru al reprezentării, evocă mirșăviile războaielor civile cînd cadavrele călugărilor și ale călugărițelor erau zmulse din morminte spre a fi înșiruite și expuse în picioare pe lângă zidurile bisericilor.

Participînd la teatralitatea grandioasă a funerariilor princiare, scheletul își pierde imobilitatea pe care o are atunci cînd ilustrează tema meditației; el gesticulează cu dragă inimă, și prodigioasa punere în scenă văzută de Callot la îngropăciunea reginei Spaniei, în 1612, la San Lorenzo din Roma, devenea echivalentul unui Triumf al Morții. Scheletele gigantice care încadrau altarul în timpul liturghiei oficiate la Roma, în 1639, de iezuiți, în memoria binefăcătorilor lor, depășeau tot ce se văzuse pînă atunci și nu vor fi egale nici chiar de figurile funebre drapate în stil antic, incununate cu foi de laur, precum generalii învingători, pe care Le Brun, le-a așezat, în 1672, la cele patru colțuri ale sicriului cancelarului Séguier, din Biserica Oratorienilor (Paris).

În aceeași epocă începe să apară scheletul intraripat, și putem presupune că Bernini a fost cel care l-a imaginat primul, imitînd probabil Morții intraripați din Triumfurile medievale, cum și întruchipările Timpului înfățișat ca un bătrîn purtînd o nisiparniță și o coasă. Această dezvoltare ciudată a temei o apropie de tema ingerului și a demonului, căci amîndoi sînt înzestrați cu aripi.

Ceremoniile funebre din secolele al XVI-lea și al XVIII-lea reiau astfel caracterul «triumfurilor», al «dansurilor», al «întîlnirilor» din Evul Mediu, prin faptul că aici victoria Morții este totală. Nu mai întîlnim rezistența materială a cavalerilor germani, nici sublima sfidare a statuii lui Ligier Richier, de

pe mormintul lui René de Chalons, care-și ridică inima, sus de tot, într-un gest triumfal, atestând că nemurirea sălășluiește în cel mai gingaș organ omenesc, căci acolo se află lăcașul pasiunilor și al voinței ce alcătuiesc demnitatea omului. Sfidare zadarnică, dar salutară, pentru că amintește oamenilor că nu trebuie să conceapă condiția umană decît la modul eroic și nici să se teamă de moarte. Și gestul e cu atît mai frumos cu cît însuși mortul, scheletul *impur*, e cel care-și proclamă astfel nemurirea.

În sfîrșit, o nouă inspirație apare în secolul al XVI-lea o dată cu scheletele meditative care împodobesc tratatele de anatomie. Aceste ilustrații erau științifice și nicidecum moralizatoare — ca și « ecorșeurile » despre care vom vorbi mai departe —, latura *agonică* din *Dansul Macabru*, din *Triumful Morții* și din acel duel între Moarte și omul viu reprezentate frecvent în gravurile germane cedînd locul unui sentiment caracteristic epocii baroce, înclinată probabil mai mult ca oricare alta să mediteze asupra morții. Nu cu scopul de a deduce o lecție concludentă cu privire la modul de a trăi și de a muri neîntinată ci pentru a degaja din cugetările sale o filozofie a morții, autonomă, preocupată exclusiv de fenomen în sine și de asociațiile sale funebre. Motivul *deșertăciunii*, în naturile moarte, meditația asupra unei hirci din *Melancoliei*, a căror temă e strîns înrudită cu *Vanitățile*, constituie un fenomen prin excelență baroc. Această meditație asupra morții nu implică nici o concluzie practică; singura care s-ar propune, și anevoie putem s-o socotim practică de vreme ce-i negativă și chiar nihilistă, e cea cuprinsă în monologul lui Hamlet contemplînd hîrca lui *Poor Yorick*.

Epitumul lui Vesalius* prezintă o ciudată transpunere plastică a acestei meditații shakespeariene; una dintre planșele acestui tratat înfățișează un schelet sprijinit în coate pe un soi de pedestal, cu mina pe un craniu pe care-l privește melancolic, într-o atitudine

* Andreas Vesalius (1514—1564), anatomist neerlandez, care a pus bazele metodei experimentale și a rupt anatomia, biologia, psihologia și științele adiacente de teologie (N.Tr.)

ce-ar putea fi a lui Hamlet în cimitirul de la Elsinor. Poza scheletului cu picioarele grațios încrucișate, cu torsul înclinat și capul odihnindu-se în palma stîngă este aceea care se atribuie de obicei *Melancoliei*, dar în loc să fie înconjurat de însemnele indeletnicirilor omenești, ce n-ar mai avea nici un rost în cazul său, de vreme ce-i mort și nu viu, un simplu asamblaj de oseminte uscate din care a pierit tot ce-i omenesc, scheletul acesta ia drept temă a meditației sale o hircă așijderi cu a sa. O căpățînă de mort contemplînd altă căpățînă de mort: cu neputință de închipuit o reprezentare mai dezolantă și mai radicală. Dimpotrivă, în duelul clasic al gravurilor germanice, impregnate de sentimentul iustic ce asociază natura însăși a omului cu caracterul său de luptător, spiritul combativ subzista, și-i semnificativ să-l regăsim supraviețuind în secolul al XVIII-lea la un sculptor francez care a lucrat cu precădere într-un mediu german și englez, Jean-François Roubillac. Elev al lui Coustou, acest lyonez a executat în 1764, la Westminster, un mormînt în care *spiritul de luptă* este încă foarte lesne de recunoscut. Grupul sculptat de el pentru monumentul funerar al lady-ei Nightingale nu face nici o concesie resemnării melancolice, de sensibilitate barocă, specifică monumentelor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. El înfățișează pe soțul răposatei căutînd să respingă energic Moartea, care-și îndreaptă lancia spre femeia muribundă, cu un gest îndrăzneț de sfidare și de patetică împotrivire, și recunoaștem în gestul său un urmaș al cavalerilor germani din secolul al XVI-lea, care implintau o spadă neputincioasă printre coastele scheletului chiar în clipa cînd acesta îi străpungea cu sulița lui ucigașă.

Este o atitudine cu totul deosebită de aceea pe care o aflăm în filozofia pesimistă și « defetistă » din *The Anatomy of Melancholy*, de sir Thomas Burton, din *Urns Burial* de sir Thomas Browne,* și din

* *Urns Burial* (1658) este lucrarea de bază a medicului și scriitorului englez Thomas Browne (1605—1682). Sistemul său de gîndire susține dreptul de călăuză al rațiunii atunci cînd Sfintele Scripturi nu conțin anume sfaturi precise (N.Tr.)

faimoasa *Odă* a lui Thomas Gray «scrisă într-un cimitir de țară»; aceste texte sînt inspirate de același sentiment descurajant de abdicare, de o dramatică deznădejde, concluzie inevitabilă a meditației melancolice de tip baroc. Eroul lui Roubillac nu se resemnează de loc și oricît de zadarnic ar fi gestul său, el nu va fi lăsat ca Moartea să triumfe fără să fi luptat, din toate puterile, pentru ființa iubită pe care i-o răpea. Însuflețirea dinamică a acestei lupte, semnificația ei excepțională pentru acea epocă, al cărei spirit se întrupează totuși mult mai mult în gravitatea stoică a Mareșalului de Saxa coborînd, la Strasbourg, asemenea unui erou grec, spre coșciugul căruia Moartea îi ridică capacul, păstrează un element arhaic și destul de străin de spiritul epocii. În schimb, vom recunoaște melancolia barocă în *Îngerul Anatomiei* de Leonor Fini, persistență a unei teme al cărei punct de pornire se află în *Epitumul* lui Vesalius, cu patru sute de ani mai devreme. În tabloul lui Leonor Fini, scheletul îmbrăcat în zdrențe de carne, așijderi aceluia din Dansurile macabre, și prin aceasta cu totul deosebit de «scheletul curat» al Renașterii și Barocului, a păstrat capul unui om viu, acoperit de o perucă bogată. Acest «înger» paradoxal care, prin elementele sale, e medieval și totodată baroc, se înfășoară într-o mantie curtenască și desface aripi mari de pasăre nocturnă. Riguros frontală și simetrică, atitudinea acestui trup scheletic exprimă pacea fără de speranță a mormintului, dar în ochii capului însuflețit arde o mîhnire de nestîns, o durere fără de leac, o patetică sfidare. Există aici un alt aspect, deosebit de frumos și foarte semnificativ, al vechii teme populare germane înfățișînd «Moartea ostenită». Ea nu mai are ferocitatea zglobie a scheletelor dănuitoare și nu mai află în neconținută ei muncă de distrugere desfătarea crudă ce însuflețea pe «agresorii» lui Holbein, ai lui Wolgemut, ai lui Baldung Grien sau ai lui Dürer. Obosită să tot ucidă, de atîtea mii de ani, milioane și miliarde de făpturi omenești hărăzite de Dumnezeu morții, pătrunsă de milă poate, împovărată desigur de melancolie, această «Moarte ostenită» re apare în *Îngerul Anatomiei*; nu milostivă, căci privirea ei nu exprimă

nici un fel de înduioșare, ci copleșită de acea tristețe infernală pe care, de la baroc și romantism încoace, o exprimă Prințul Demonilor.

Nevoia de a evada din această melancolie deprimantă o fi putînd să explice oare de ce, în perioada rococo a barocului, secolul al XVIII-lea a despuiat scheletul de înfățișarea sa tragic agresivă cum și de aerul său auster și nesîmțitor, pentru a-i reda fizionomia aproape nevinovată pe care o avusese la romani, sau pentru a-i restitui semnificația de *Memento vivere*? Gingașe statuete de fildeș ori lemn de cîmîșir, într-o postură nepăsătoare, cărora nu le lipsese decît atributele pastorale pentru a se transforma în personaje de idilă, au înlocuit stîrvurile moralizatoare sau meditative. Mădularele omenești devin chiar elementele unui trofeu funebru înfățișat în ilustrațiile din *Thesaurus anatomicus* de Ruysch, din 1701 (Imaginea 19). Ideea de a grupa într-o construcție decorativă niște rămășițe anatomice este oricum destul de ciudată, dar cea mai năstrușnică idee aparține gravorului care le-a alăturat trei schelete macrocefale, unul ștergîndu-și lacrimi iluzorii cu o batistă ce pare urzită din pinză de păianjen, iar altul, cocoțat în virful trofeului, ținînd romantic mina dreaptă pe locul toracelui despuiat din care inima a dispărut. (Imaginea 20).

Grozăvia fantastică a născocirii sale sporește datorită acestor gesturi derizorii, unul pentru a șterge lacrimi de care țeasta lui uscată nu-i în stare, altul pentru a potoli tresăririle unei inimi de multă vreme devorată de putregai și de viermi. Ironia acestei iluzionări grotesci, ce presupune supraviețuirea în schelete a unor emoții omenești și a unei sensibilități pe care moartea a stîns-o pe vecie, conferă compoziției bizare a lui Ruysch, ce merită cu prisosință denumirea de *Capriccio* anatomic, o originalitate tragică și bufonă, comparabilă cu aceea din tabloul lui Tiepolo, atunci cînd figura carnavalescă a lui Pulcinella este asociată dezbaterilor filozofice ale magicienilor evrei și ale învățaților orientali în haine de blană.

Vom regăsi o reproducere a acestei gravuri în volumul 83 *Retorica e Barocco*, publicat de Centro internazionale

di studi umanistici,* unde ilustrează un interesant studiu al lui André Chastel privind *Barocul și Moartea*. Operă capitală intrucit, așa cum scrie autorul acestui studiu, «între modestele gravuri pe lemn ale lui Dryander (1537) și această apoteoză a unor preparate anatomice (1701) trebuie situată dezvoltarea barocului. Îmbinarea tuturor acestor date fundamentale ajută la restabilirea unui parcurs original al gândirii și al unui moment interesant al artei. Nu-i vorba aici de o emblemă a morții, înălțată de un propovăduitor al vieții de dincolo, ci de o imagine statornicită de un artist inventiv, pusă în slujba savantului, pentru a ațîța curiozitatea, pentru a însoți o anchetă incontestabilă privind însuși misterul vieții». Semnificația științifică a figurilor din tratatelor de anatomie exorcizează imaginea scheletului de puterea diabolică și nefastă pe care o păstra în vechile gravuri; semnificația filozofică, subliniată prin inscripții amintind șubrezenia vieții omenești, substituie acestei confuzii lesnicioase a morții cu demonul reflecția metafizică ce înlătură frica de moarte și de damnațiune. Scheletul lui Vesalius te duce cu gândul la moarte pentru că, oricît de paradoxal ar părea, lasă impresia că el însuși se gindește la ea. Pentru cel care o contemplă, moartea și-a pierdut «îmboldul»; ea devine un obiect al dialecticii raționale, despuat de orice afectivitate dramatică.

E de înțeles atunci că osemintele omenești se pot preschimba în motive ornamentale și pot decora capelele, fie copiate în ștuc, în anumite capele din bisericile barocului austriac și german, fie aplicate pe bolți și pe pereți, ca niște ghirlande grațioase în bisericile capucine din Roma, sau în cea a Tovarășilor Morții, la Santa Maria della Morte (Imaginea 24). Grația capricioasă a rococoului folosește gingășia claviculelor pentru a alcătui arabescuri înodate cu panglici de vertebre și nimic nu poate fi mai fantastic decît folosirea acestor rămășițe ale morții întru elaborarea unui decor care nu numai că nu înfricoșează cituși de puțin, căci uităm din ce sînt făcute aceste reliefuri, dar scoate la iveală o neasemuită eleganță

* Fratelli Bocca, Roma, 1955 (N.A.)

prin puritatea impecabilă a volumelor. Baudelaire a definit foarte bine tendința secolului al XVIII-lea de a se juca astfel cu însăși substanța morții în cronica sa la salonul din 1859, în care se exprima macabru romantic: «Puteai vedea, scria el, cum scheletul se răsfață în toate subiectele ce-i îngăduie accesul. Sculptura a înțeles foarte repede toată frumusețea misterioasă și abstractă a acestei carcace descărnate, căreia carnea îi servește drept veșmînt și care este un fel de schemă a poemului omenesc.»

Grația poetică a decorațiilor cu oseminte nu miră decît pe cei care ignorează cită frumusețe se poate scoate din părțile scheletului, extrase din contextul lor omenesc, iar referințele la drama morții devin tot mai rare, tot mai vagi în *secolul luminilor*, care nu mai crede nicidecum în damnațiune. Raționalismul materialist, care vede în moarte schimbarea unei stări sau o dizolvare în neant, produce în același timp dispariția asociațiilor de idei lugubre legate altădată de ea și-i privește imaginile cu o detașare plină de nepăsare față de «țelul suprem al existenței», căruia creștinismul îi acorda atîta importanță. Fantasticul emanat de latura macabră a rococoului este ca atare mai subtil și mai surprinzător ca oricare altul, pentru că e cel mai puțin *literar*, cel mai puțin încărcat de intenții apologetice. Cită ostentație grosolană vedește, prin contrast, *Viciul suprem* de Félicien Rops, unde un schelet îmbrăcat după ultima modă se scilfosește și face grații în coșciugul său!

Am putea apropia de scheletele ce tirie încă după ele zdrențe de carne mumifiată, din vechile Dansuri macabre, figurile de jupuți (așa-numitele «ecorșeuri» — N. Tr.), tot atît de fantastice, dar lipsite, cel puțin în intenție, de orice funcție moralizatoare, ele fiind concepute, cel puțin inițial, ca ilustrații didactice în tratatele de anatomie, care s-au înmulțit de la Renaștere încoace. Pînă atunci, disecarea cadavrelor, interzisă ori reglementată îndeaproape de biserică și de legiuirile civile, constituia o adevărată acțiune clandestină, implinită în mare taină, ceea ce îi sporea grozăvia magnific descrisă de Leonardo da Vinci.

Teatrele de anatomie, adică amfiteatrele în care profesorii țineau lecții pe cadavre spintecate, s-au înmulțit totuși în epoca barocă; ele au fost frecventate asiduu de către artiștii veniți să învețe acolo cum se îmbină mușchii, oasele scheletului și cum sînt așezate organele interne. Înclinarea oamenilor barocului pentru melancolie și funebru a găsit în imaginea ecorșeului un aliment tot atît de important ca și cel oferit de schelet. Ecorșeul era chiar mai dramatic decît «scheletul curat», pentru că mai păstra pe el cărnurile însingurate, vinele albastrii, mușchii galbeni ce ornaau somptuos planșele în culori ale tratatelor de anatomie din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Chiar și în volumul lui Vesalius, publicat în 1543 și intitulat *De Humani Corporis Fabrica*, putem vedea un personaj extraordinar, cu măduarele jupuite din care atîrnă zdrențe de piele; din torsul despuat și spintecat, organele au fost deșertate și, ca să arate mai bine structura internă a gitului, gravorul a așezat personajul în atitudinea tragică a unui spinzurat desprins pe jumătate din ștreang și, poate, încă viu, zvîrcolindu-se în chinurile agoniei.

Nu fără temei descoperă Jelenski * o analogie între cultul patologic al cruzimii, atît de fățiș în romanele marchizului de Sade, și anumite planșe, contemporane acestuia, destinate tratatelor de anatomie și gravate în culori de Gautier d'Agoty: una mai ales, înfățișînd o femeie al cărei trup jupuit din vîntre pînă la piept, pentru a înfățișa organele procreației, mai păstrează doar fața, un sîn și un umăr ce iradiază voluptuos o senzualitate neatînsă.

Ecorșeurile lui Gautier d'Agoty mai suferă încă de melancolia barocului, care învăluia scheletele din secolul al XVII-lea. «Disprețuind pitorescul epocii sale, el își plasează ecorșeurile în fața unui zid gol, folosind acorduri cromatice extrem de subtile. Văzute astfel, în acest decor despuat, unde nu le însoțește decît propria lor umbră, în atitudini hieratice și cu sensibilitatea lor de ecorșeu, ele par să prefigureze, înconștient, o stare de solitudine, de angoasă și deznă-

*) În *Sous l'ecorce de l'homme*, Paris, 1956 (N.A.)

dejde pe care o vom regăsi în literatură și artă abia cu două secole mai tîrziu.» *

Sculptura în *ronde-bosse* pune și ea stăpînire pe ecorșeu și Ercole Lelli a cioplit în lemn de tei cele două statui care susțineau catedra Teatrului de Anatomie din Padova, construit în 1637. ** Dar creația cea mai fantastică și într-adevăr halucinantă prin acest amestec de realism crud și grozăvie vizionară este *Călărețul* lui Fragonard, comoară a Școlii Naționale Veterinare din Alfort, asociind mumia unui om cu mumia unui cal și făcînd din acest ansamblu o imagine mai înfricoșătoare decît orice ilustrare a Apocalipsei. Capriciu al unui medic — fratele lui Honoré Fragonard — care aprecia în mod deosebit inspirația macabră foarte specifică unei epoci entuziasmata de fantasmagoriile sectelor secrete și de minunățiile oculte prezentate de Cagliostro și de contele de Saint-Germain, *Călărețul* acesta poate fi privit, ca și *Trofeul anatomic* al lui Ruysch, drept un exaltant *memento mori* propus unei epoci prin hedonismul căreia răzbătea o tristețe surdă și acea melancolie caracteristică perioadelor de declin al societăților, de «sfîrșit de rasă», percepută și în anii trecerii de la Evul Mediu la Renaștere (Imaginea 22).

Nici un schelet, chiar cele mai cumplite din dansurile macabre germane sau din «întîlnirile» lui Baldung Grien și ale lui Manuel Deutsch, n-ar putea rivaliza cu *Călărețul* doctorului Fragonard, operă de artă științifică, instrument de lucru și de studiu pentru anatomiciști. Dacă scheletul dobindește acuratețea aproape abstractă și puritatea inumană a unui desen geometric, ecorșeul în schimb e cumplit de omenesc. Fiecare mușchi trăiește, întins și încordat în efort, și de aceea îl asociem martirilor, aceluia *Sfînt Bartolomeu* pe a cărui piele golită de conținut Michelangelo imprimase propriul său chip patetic, sau judeiui

* Jelenski, op. cit. (N.A.)

** «Farinuzzi ne spune că Lelli era „abile in cose d'anatomia” și că a disecat cincizeci de cadavre pentru a-și sculpta statuile. Modelele sale erau două schelete omenesti pe care le-a așezat în pozele reprezentate de statui; el le-a modelat mușchii îmbrăcîndu-le cu cîneapă îmbibată în ceară, tărîțe și terebentină.» Jelenski, op. cit. (N.A.)

părtinitor din picturile flamanzilor, ai cărui gizi migăloși și îndeminatici taie pielea în foite singerinde. După scheletul «curat» al Renașterii, barocul secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, sensibil la emoțiile violente și la tragismul vizual, se întoarce oarecum, nu pe calea moralei ci pe aceea a științei, la grozăvia mumiei care dănuiește și al cărei ecorșeu apare ca o infiltrare ciudată, adaptată la spiritul unei epoci pătimăș raționalistă și științistă.

Dacă spectrele îmbracă uneori cu dragă inimă aparența scheletului, care-i ceva în genul *armoariilor grăitoare ale morții*, ca să folosim titlul uneia din gravurile lui Dürer, fantomele pot adopta forme mai variate. Unul dintre supremele lor vicleșuguri e să rămână nevăzute, să nu-și facă simțită prezența decât printr-un sunet, o mireasmă, sau chiar printr-o atmosferă non-senzorială ce-ar fi starea de angoasă în stadiu pur, fără cauze definite.

Reprezentarea fantomei presupune două primejdii, vanitatea și ridicolul, și de aceea arta plastică a ocolit bucuros un subiect în care groaza risca să alunece în comic. Romanticismul a preferat materializărilor fățișe vâlurile Willişilor* și ale Rusalcelor care se pot confunda cu piclele nocturne plutind peste smircuri și cimpui, și numai fiul cavalerului poate desluși printre cețuri pe Regele Ielelor și ceata lui lugubră, pe care tatăl n-o vede. De aceea în timp ce literatura e plină de povești cu strigoi, în pictură sînt foarte puține tablouri care pun în scenă fantome.

Dintre toți artiștii occidentali, Goya a materializat în modul cel mai violent acest izvor de spaime care-i fantoma, mai ales în planșele din seria *Disparatelor*, unde vezi spectre gigantice, înfășurate în giulgiuri, ivindu-se în fața unor soldați care o rup

* E vorba probabil de flăcările palide denumite în limba engleză Will-o'-the-wisp și Jack-o'-lantern, ce apar deasupra terenurilor mlăștinoase sau a cimitirelor. Fenomenul n-a fost încă explicat satisfăcător din punct de vedere științific, dar se pare că se datorează unor emanații spontane de gaze produse de dezintegrări animale sau vegetale (N.Tr.)

la fugă, inebuniți de groază. Formele sînt înfricoșătoare în primul rînd prin dimensiuni, căci giulgiurile se înalță ca niște turnuri mișcătoare, oscilante, mult deasupra oamenilor, ce par în preajma lor niște gînganii, apoi prin aceea că nu pot fi definite. Ce ascund aceste giulgiuri? Un schelet, un stirv hăcuit, un monstru, ori nimic, pur și simplu, vînt care umflă pinza și-o flutură?... Cum privitorul nu știe ce anume a stirnit groaza soldaților, frica sa îmbracă acel aspect informal, care-i ce-l mai eficient, pentru că nu poate fi analizat, nici descris, și conferă fantomelor o înfățișare atît de cumplită.

În realitate, e cu neputință să deslușești unde începe la Goya lumea fantastică. Prins în această incertitudine, șovăi să afirmi că un anume personaj grotesc, un anume dansator gigant, o anume vrăjitoare hidoasă la vedere sînt monștri, demoni, sau făpturi omenești devenite spectre. Lumea aceasta și lumea cealaltă își schimbă între ele însușirile și aparențele, iar cîrdășia dintre lumea diavolească și lumea oamenilor începe în scenele în care se dezlănțuie sminteala, balamucurile, caznele Inchiziției, execuțiile capitale, luptele de stradă, și chiar unele lupte de tauri, căci Goya n-a respectat întotdeauna «nobilul» animal. Adeseori, între o întrunire de notabili provinciali, și un sabat vrăjitoresc nu există, grație lugubruului clarobscur al gravurii, decât o diferență de grad; oricare om care trece pe întuneric, infoliat într-o pelerină, poate fi o fantomă. În halucinațiile ce-au dat naștere atîtor *Disparate* și *Capricii*, cum și în picturile din *Quinta del Sordo*, lumea spectrelor se înalță pînă la împărăția celor vii, se strecoară în ea cu ajutorul întunericului și al fricii și o invadează. Aceste sumbre fantasmagorii, mustind din creierul unui om care iubea viața cu atîta vigoare, cu atîta senzualitate, și excela în descrierea splendorilor carnale, trădează o obsesie aproape constantă, o tragică înclinare a rațiunii de a adormi, lăsîndu-se năpădită de bezne. În această privință, planșa din *Disparate* intitulată *Un bătrîn rătăcind printre fantome* (C. D. 219) ar putea fi socotită drept un fel de autoportret al lui Goya. Oare bătrînul acela nu-i el însuși o fantomă? Nu se știe... (Imaginea 23).

E posibil, potrivit unei ipoteze susținute de domnul Claude Ferment*, ca această aptitudine de a pătrunde în lumea fantomelor și de a se comporta el însuși ca o fantomă, specifică temperamentului lui Goya și înclinărilor sale firești, să fi fost stimulată de extraordinarul spectacol dat de Robertson în toate capitalele europene și pe care pictorul l-a putut vedea la Madrid. Numitul Robertson, un inginer belgian, pe adevăratul său nume Eugène Robert, inventase un aparat de proiecție, care, cu ajutorul unor perdele întunecate și a unor aparate de produs zgomote minuite de ajutoarele sale, crea tot soiul de iluzii fantastice de la care spectatorii ieșeau impleticindu-se, vlăguți. Acest spectacol de bilci, probabil imitat și perfecționat de atunci încolo, era admirabil combinat pentru a stirni o groază nebună în curioșii care avuseseră nesăbuița să asiste la el, și desigur că dibăcia și rafinamentul mijloacelor folosite de Robertson ajunseseră să-l transforme chiar într-o adevărată operă de artă, capabilă să impresioneze un om ca Goya. Lectura memoriilor lui Robertson, publicate de acesta în 1830, este extrem de amuzantă; iluzionistul își descrie succesele obținute în toate orașele prin care trece, triumful său, mai cu seamă în Rusia, și dă o seamă de indicații tehnice interesante; citindu-le, constatăm cât de exactă era concepția sa despre fantastic și elementele cu care poate fi produs în mod artificial.

Judecând după cele povestite, spectacolul trebuie să fi zdruncinat pină și nervii cei mai tari: «Materiazările se țineau lanț în diferite puncte ale sălii, relatează Claude Ferment, întotdeauna însoțite de un fond sonor cât se poate de sinistru, produs de ciracii ascunși în dosul draperiilor. Aveai impresia că trăiești un coșmar populat de schelete, ectoplasme, strigoi gălăgioși și tot soiul de monștri». Firește că nu trebuie să explicăm fantasticul lui Goya prin această sursă de inspirație, dar bănuim ce impresie putea lăsa astfel de spectacol asupra imaginației sale, oricum foarte ispitită de supranatural.

* Într-un articol din *Gazette des Beaux-Arts*, din aprilie 1957, intitulat «Goya et la fantasmagorie» (N.A.)

Dintre toate țările, Japonia este aceea în care s-au scris cele mai fioroase povești cu strigoi și s-au pictat cele mai fantastice scene în care eroii sînt spectre. Tema întâlnită și în Occident, a cavalerului care petrece o noapte într-un castel bintuit, pentru a izgoni monștrii nocturni aciuiați acolo, a fost foarte rar materializată într-o reprezentare plastică, în timp ce în Extremul Orient, legenda lui Naoyuki încăierându-se cu fantomele din palatul Fukushima a îngăduit unui artist ca Ikkisai Yoshitoshi să acumuleze o puzderie de figuri cumplite, care nu izbutesc să zdruncine însă curajul și tăria sufletească a cavalerului.

Creaturile hibride nu sînt rare în Japonia, și demonii iau bucurosi înfățișarea unor monștri sau fantome, cînd nu se mulțumesc să se metamorfozeze în vulpi. Sokensai a închipuit niște corcitură de animale cu obiecte, care te duc cu gîndul la Bosch, în timp ce Kensai se mărginește să dezlanțuie balet de vulpi în jurul unor vampiri cu fălci uriașe dintre care auzi parcă troznind oase de copii.

Hokusai a fost numit «maestrul fantomelor», și merită cu prisosință acest titlu pentru imaginația violentă și geniul vizionar cu care a creat fantome fără egal în arta europeană. Printre cele mai celebre stampe ale sale, atît prin frumusețea cît și prin grozăvia pe care o degajează, se numără acea planșă extraordinară intitulată *Kinoye no Komatsu* (Pinii tineri, 1830). La drept vorbind, ea n-are nimic spectral, deși constituie una din capodoperele artei fantastice universale. Imaginea reprezintă o femeie goală, răsturnată pe o stîncă, undeva pe țărmul mării, acoperită de o caracatiță care-i cuprinde trupul cu tentaculele sale, i se lipește de sex și de gură, într-o mirșavă îmbrățișare. Această posedare a ființei omenești de către un monstru a fost înfățișată mai puțin lubric într-altă stampă, unde apar doi monștri marini, o uriașă caracatiță îmbrăcată ca un călător și o gigantică broască țestoasă cu labe foarte lungi și un soi de coamă de leu, dînd buzna în odaia unei tinere femei care se înfășoară în veșmintele sale, în timp ce hidoșii vizitatori au și apucat să-i ridice poalele cu ghearele și cu tentaculele.

Unele stampe fantastice ale lui Hokusai evocă supranaturalul și misterul chiar și fără a pune în acțiune figuri de groază. Planșa din *Hiaku monogatari* (Cele o sută de basme, 1830), care înfățișează un șarpe încolăcindu-și inelele în jurul unei stele funerare nu-i de loc fantomatică la prima vedere, dar devine din clipa cînd aflăm că inscripția de pe stelă reține și conține sufletul defunctului, și că șarpele, animal chhtonian*, slujește de intermediar, de mesager între lumea noastră și cea de dincolo. Locuind deopotrivă printre vii și printre morți, șarpele joacă în multe medii de cultură un rol benefic și totodată redutabil. El ucide fulgerător cu veninul său și, în același timp, ocrotește căminul. Vechii greci vedeau în el un geniu tutelar, un fel de Iar, iar în anumite superstiții europene se bucură de faima de a «suge răul pămîntului», fapt pentru care este folosit și nu trebuie ucis sub nici un motiv. Istoria lui Porphyros, care povestește că în clipa morții lui Plotin un șarpe a ieșit de sub patul acestuia și a pierit într-o spărtură de zid, ca și cum ar fi intruchipat duhul mortului care pogora în Infern, ne îngăduie să presupunem că șarpele se putea identifica și cu sufletul omului sau al unui anumit om. Elementele acestei stampe a lui Hokusai nu stîrnesc groaza prin ele însele, dar asocierea șarpelui și a stelei, a pocalului cu ofrandă pe lichidul căreia plutește o petală, e suficientă pentru a crea o atmosferă funebră, un «aer de moarte» din care se degajă o neliniște reală.

Geniul fantastic al lui Hokusai devenea tot mai crincen pe măsură ce artistul îmbătrînea. La optzeci de ani îl pasionau desenele executate la cererea povestitorului Hayashiye Shozo, născocitor celebru și interpret al basmelor cu strigoi pe care le povestea într-un decor prielnic, imaginat în linii mari de Hokusai. În momentul cel mai dramatic al povestirii, toate lămpile se stingeau, în afară de cea menită să pună într-o lumină lugubră desenul de groază, care-i îngheța pe ascultători ca și povestea

* De la grecescul *Khôn*, pămînt. Calificativ mitologic al unor divinități infernale (N.Tr.)

în sine. La optzeci de ani a pictat optsprezece panouri de paravan cu subiecte atît de cumplite, încît amatorul care a relatat fraților Goncourt acest fapt n-a mai vrut să cumpere decît două panouri, primul reprezentînd un felinar de cimitir răsturnat din care țîșnește un șarpe, iar celălalt două capete retezate și legate de o tulpină de bambus. Restul panourilor înfățișau, pare-se, niște stîrvuri în putrefacție, atît de respingătoare la vedere încît nici un amator n-a vrut să le ducă acasă.

Din culegerea *O sută de basme* n-au fost executate decît cinci planșe, printre care cea cu șarpele și stela funerară, cea în care se vede un felinar arzînd domol și luînd înfățișarea unui cap de mort și cea care înfățișează o căpăună devorînd un prunc; celelalte două planșe ilustrează niște povești cu fantome foarte populare în Japonia și mult îndrăgite de Hokusai: basmul lui Okiku și al lui Kasané. În aceste două basme strigoiul apare pentru a se răzbuna pe cei vinovați de moartea sa și bîntuie nopțile făptașului pînă cînd acesta înnebunește ori se sinucide numai ca să scape de spaimă (Imaginea 24).

În povestea lui Okiku este vorba de o slujnică care, spărgînd o farfurie de preț, se aruncă într-o fîntînă, nemaiputînd să îndure prea multele ocări. Ea se ivește în calea trecătorilor care au avut nesăbuița de a se aventura noaptea prin preajma fîntinii, luînd înfățișarea unei făpturi alcătuite din piclă și apă, cu părul lipit pe obraji și pe umeri, imagine a miniei și a întristării. Mai amenințătoare este fantoma lui Kasané, femeia părăsită, pe care soțul a ucis-o pentru a se căsători cu alta. Moartă de durere, ea îl urmărește pe bărbatul necredincios, luînd forma unui cap gigantic, cu un ochi închis, iar celălalt sticlînd de o ironie hidoasă și batjocoritoare (în *Mangwa*, vol. 10, 1819). Alteori, apare ca un șarpe cu cap de om, care se furișează în odaia soțului adormit lingă noua lui soție, în *Shimoyono-Hosi* (Stelele unei nopți geroase, 1808). Tot ea, în *O sută de basme*, imprumută trăsăturile sale omenești felinarului ce arde domol pe mormînt, în timp ce în *Shin Kasané ghedatsu monogatari* (Convertirea duhului lui Kasané, 1807) invadează toate visele celei de a doua soții și-i inspiră

asemenea coșmaruri, încît sinuciderea rămîne singurul ei mijloc de a scăpa de această nălucire. În clipa cînd își ia viața, fantoma celei moarte, care sălășluia într-însa ca un rău mistuitor, se depărtează, împăcată în sfîrșit, lungă panglică de fum terminată cu un cap de femeie.

E interesant să te gîndești că spiritul fantastic al pictorului japonez a putut fi influențat de « efectele de teroare » ale povestitorilor de basme cu fantome, pe care avea să-i inspire el însuși către sfîrșitul vieții sale, aproape tot așa cum, în aceeași epocă, tendința lui Goya către fantasticul funebru a putut găsi o nouă hrană în fantasmagoriile lui Robertson. Cu privire la Hokusai ca și la ceilalți « fantastici » din Extremul Orient, putem spune că spectrele, diavolii și monștrii mișunau în tematica reprezentării suferințelor ingenioase și oribile ale infernului budhist. Ultima planșă din *Kasané monogatari* este consacrată unei imagini a infernului budhist, în care eroii acestei lugubre povestiri riscă să se pomenească adunați laolaltă, călăi și victime deopotrivă, în cazne de un rafinament ce întrece orice descriere.

Fantomele lui Hokusai sînt plămădite din însăși substanța coșmarelor și a obsesiilor, și le percepi violent cu toate simțurile. Duhoarea de apă stătută stăruie în veșmintele femeii înecate, flacăra felinarului răspîndește o miasmă de mormînt și ți se pare că atingi cu degetul bulele viscoase ale broaștei riioase, tentaculele zgrunțuroase și umede ale caracatiței. Supranaturalul îmbracă un naturalism olfactiv, tactil, auditiv tot atît de intens ca și cel vizibil și s-ar putea spune că groaza și scriba năvălesc în privitor prin toți porii săi. Parcă auzi zbîrnîind ca niște corzi de harpă drăcească firele pînzei pe care se iscă fără veste, în fața eroului venit să-l stîrneasă din birlog uriașul paing cu cap de caracatiță și trup de broască riioasă, purtînd un șirag de hîrci omenești la cingătoare (*Sono-no-Guki*, 1807). Altundeva un schelet de copil se tirăște pe jos, printre vampiri cu fălcile căscate, într-o sală înaltă de templu sau de palat, luminată de un candelabru drăcesc alcătuit dintr-o carcasă de femure susținînd o tîgvă retezată ce scuipă foc.

Autenticitatea acestor fantome e atestată de groaza intensă pe care o răspîndesc în jurul lor: Hokusai le-a văzut, fie într-un coșmar nocturn, fie într-un vis de trezie. Le-a văzut materializîndu-se poate în timp ce asculta basme « care-ți fac părul măciucă », într-o odaie cu luminile anume stinse. Nu creăm decît ceea ce sîntem convinși că există. Hokusai n-ar fi putut ajunge maestrul fantomelor dacă fantomele n-ar fi năvălit, din ce în ce mai numeroase, din ce în ce mai stăruitoare, în casa lui de lemn și de hîrtie, în creierul lui de bătrîn obsedat de o lume de dincolo.

IV. SPAȚII NELINIȘTITE

Locul individului în univers. Lumea în echilibru instabil. Monsù Desiderio și Apocalipsa catastrofelor. Arhitecturile fantastice. Antoine Caron, Piranesi. Klee: orașele de dantelă. Somnul statuilor: Fabrizio Clerici. Spațiul dement al lui Francis Bacon. Alberto Giacometti și atracția vidului. Umbre se plimbă prin neant. Strigătul în pustiu: Edvard Munch. Henri Michaux vizitează astralul.

De vreme ce există fantome de oameni, fantome de animale, înseamnă că pot exista și fantome de edificii, fantome de orașe. După ce populația unor cetăți, izgonită de cine știe ce cataclism, s-a depărtat ca o maree, lăsând în urmă străzi goale, piețe pustii, palate cărora însingurarea le-a dat o sonoritate cumplită, sau după ce orașul a fost părăsit din pricina vreunui blestem, a vreunei spaime inexplicabile sau a vreunei molime, mai rămân doar castelele în paragină, cu zidiri ciclopice care se dezbină treptat, metereze șubrezite de berbecii valurilor și care se năruie în mare, biserici fără sfinți și fără credincioși, unde statuile încă mimează gesturile evlaviei, ale iubirii, ale înfricoșării. Un spațiu în care omul nu mai există, dar care fusese structurat pentru ca oamenii să trăiască acolo, un spațiu vacant, este imediat năpădit de vid, vidul generator de angoasă și de ameteți, putere neiertătoare ce ia în stăpânire orice loc din care divinul și umanul s-au depărtat. Orașele pustii și părăginite ale lui « Monsù Desiderio » sint hărăzite astfel vidului și demonilor — ei înșiși vid —, iar când se întimplă

să introducă o anecdotă omenească, aproape imperceptibilă și de cele mai multe ori enigmatică, indescifrabilă, pictorul nu face decât să sublinieze conținutul înfricoșător al tablourilor sale, spațiul delirând în vacarmul coloanelor ce se sfărâmă și al murilor ce se cascadează, al statuilor răsturnate de pe soclu, ale căror capete zdrobite se rostogolesc pînă hăt departe, în vuietul surd al distrugerii.

Cine era oare acest pictor cu desăvîrșire ignorat pînă mai acum cîțiva ani și cunoscut astăzi doar sub această poreclă năstrușnică? Monsù Desiderio? Niciodată n-a existat un Monsù Desiderio, dar a existat în schimb un pictor lorren, numit Didier Barra, autor de peisaje, mai ales panoramice, care a pictat, în 1674, o vedere a Neapolei. Monsieur (domnul — N. Tr.) Didier a fost transformat, potrivit pronunției italienești, în Monsù Desiderio, atribuindu-i-se astfel lui Barra toate tablourile fantastice adunate sub eticheta Monsù Desiderio. Lucrările lui F. Sluys, ale profesorilor Pariset, Romdahl și Causa tindeau să demonstreze, totuși, că e cu neputință ca niște tablouri atît de deosebite să fie opera unui singur artist. S-au regăsit atunci urmele unui oarecare François de Nome, numit și Francisco de Nome, pictor lorren, ca și Barra, care trăise în Italia în aceeași perioadă cu compatriotul său; către 1620, se aflau amîndoi la Neapole, unde frecventau pe ceilalți lorreni locuind în Peninsula, Henriët, Deruet, și mai ales pe Callot, spre care părea să-i fi împins o concepție identică asupra fantasticului.

« Cum de au fost confundați acești doi pictori, n-o vom ști probabil niciodată; să fi constituit o asociație, o „bottega“ sub numele unic de Monsù Desiderio? Tot ce se poate. La un secol de la dispariția lor, De Dominici nu-l cunoștea pare-se decît pe Didier Barra, peisajele și vederile sale citadine. Se pare că înșiși contemporanii ignorau nu numai numele lui De Nome ci și tablourile ce înfățișau ruine, distrugeri, cataclisme, pe care acesta le ascundea pesemne cu strășnicie »*. Oricît interes prezintă tablourile ce i

* F. Sluys, « Monsù Desiderio, peintre de l'irréel, » La Vie médicale 1956 (N.A.)

s-ar putea atribui lui Didier Barra, nici *Turnul Babel*, din colecția Pironte di Campagna (Neapole), nici *Vederea din Neapole*, din colecția Barratti Romana (Neapole), nici panorama *Golfului Neapole*, semnată Desiderius Barra și datată 1647, de pildă, nu trădează în Barra nimic din acest Monsù Desiderio, ale cărui spații fantastice sînt atît de fascinante și de tulburătoare. Dimpotrivă, picturile legitim atribuite lui François de Nome, tablourile din colecția Harrach din Viena, cele de la Muzeul de arte decorative din Paris, bisericile în ruine din colecția Allomello (Roma), viziunea de sfîrșit de lume de la National Gallery din Londra, *Explozie într-o biserică*, din colecția Mandan (Londra), se disting prin melancolia lor grandioasă și vizionară, prin acea atmosferă de apocalipsă proprie *personalității François de Nome* a lui Monsù Desiderio, și printr-o tehnică specifică lui, pe care savantul «deziderizant» Fêlix Sluys a analizat-o foarte temeinic în studiul său din *La Vie médicale* (decembrie 1956): «François de Nome excelează în semi-tente. Cu excepția cîtorva plaje izolate de cerul în care albastrul de lapis-lazuli strălucește în toată prospețimea sa, De Nome lucrează cu mici pete de gri, cu brunuri pale, îndrăgește ocrul galben, tentele sulfuroase, albastrul și, mai presus de orice, verziul. Tablourile sale se scaldă într-o lumină crepusculară; el obține acest efect grație unei multitudini de liniuțe negre; mai exact spus, e vorba de o seamă de conture care încercuiesc niște mici pete colorate sau albicioase. E un procedeu personal, bizar și neașteptat; pictorul îl obține în felul următor: acoperă fondul cu un strat omogen negru sau întunecat, pe care suprapune tușe de culoare; acestea realizează niște împăstări ce pot fi foarte consistente în anumite cazuri; apoi, pictorul revine asupra zonelor împăstăte cu acul de gravat, le sculpează și eliberează pe alocuri negrul din fond. În felul acesta obține o seamă de umbre și de conture ce dau efecte de relief uneori de-a dreptul surprinzătoare; acest relief are o asemenea consistență, încît trecînd mina pe suprafața tabloului ai senzația că atingi o «piele de Cordoba», fapt semnalat de Demonts, ori o «carta 98

pesta»*, cum spune Louis Réau.** Murii palatelor și ai edificiilor sînt adeseori aproape străvezii și par a fi construiți din materiale foarte ușoare; arhitecturile lasă impresia unor decoruri de teatru; statuile albe și ornamentele sînt din materiale mai grele decît suporturile și nișele lor. Lucru și mai straniu: în anumite tablouri, construcțiile sînt făcute numai cu ajutorul unor ornamente albicioase, totul petrecîndu-se ca și cum nici n-ar mai exista pereți, ci doar niște mici puncte albe, doar niște fire în relief și fără suporturi, ghirlande și statui, totul formînd un soi de dantelă pe fondul negru al tabloului. Ajungi să te gîndești fără să vrei la construcțiile de patiserie dibaci montate pentru aniversări. Aceste construcții imaginare și năstrușnice se iscă printre ruine și grămezi de moloz; în ciuda înfățișării lor firave, sfidînd orice logică, ele au scăpat dintr-un cataclism neîndurător, care cu numai cîteva clipe în urmă dărimase totul din calea sa. E vorba în acest caz de tentativele și de căutările unui artist care iese din făgașul tradițional, împins parcă de dorința de a reproduce cea mai halucinantă dintre viziuni: visul delirant».

Colonadele se prăbușesc, arhitecturile se clatină în aceste picturi de un fantastic morbid și totodată grandios, sedimente de coșmaruri și profeție a unui sfîrșit de lume pe care fisiunea atomului îl apropie poate mai mult decît ne închipuim noi. În amurgul ce scaldă o planetă moartă sau muribundă, cupolele se despică, zidurile crapă și se năruie. Marele teatru baroc a ajuns la deznodămîntul său tragic, care-i sfîrșitul unei societăți, ruina unei civilizații, distrugerea creației omenești. Neliniștea presimțită în arhitecturile încă neatinse, presentimentul catastrofei ce se insinuează printre pietrele lor, sînt justificate prin cataclismul ce aruncă unele asupra altora turnurile, palatele, catedralele, donjonurile, peristilurile. Focul cuprinde monumentele cele mai falnice și mai solide, apele învolburate se năpustesc asupra

* În italiană: carton gros și zgrunțuros (N.Tr.)

** «L'énigme de Monsù Desiderio», Gazette de Beaux-Arts, 99 1935 (N.A.)

falezelor de granit și a regimentelor de statui livide care gesticulează deznădăjduite în bezna acestor nopți furtunoase.*

Uneori catastrofa e stirnită de un agent extern, năvala dușmanilor sau un seism, dar adeseori cauza distrugerii este morală. Numeroasele scene de martiriu, asociate unor catastrofe, sugerează ideea că însăși crima a provocat, ca o consecință directă, distrugerea orașului nelegiuit, că un factor de dezagregare morală a ros murii șubrezi, a dizlocat pietrele, a crăpat bolțile. Lumea dezideriană se întoarce în haos, pentru că de multă vreme haosul pătrunsese în suflete. Ca și Magnasco, a cărui operă de importanță capitală — și mă gândesc mai ales la *Societate într-o grădină*, de la Palazzo Bianco din Genova — evocă secolul al XVIII-lea muribund, mistuindu-se, părăgînindu-se spiritualicește și devenind ca atare vulnerabil în fața tuturor asalturilor revoluționare, Monsù Desiderio — François de Nome! — zugrăvește *sfârșitul lumii*, și toate tablourile sale sînt imbibate de acea obsesie a morții, de acea angoasă a distrugerii care obseda Barocul în însăși esența și manifestările lui. Uneori, ai impresia că și edificiile au înnebunit, că asiste la sinuciderea materiei, la autodistrugerea furioasă a formei, la acel virtej al nimicirii ce rade din temelii cele mai înfloritoare cetăți, pentru că au acceptat neantul, pentru că au încuviințat, implicit sau nu, nimicnicirea lor: pentru că, într-un cuvînt, au întîmpinat și cultivat neantul în sufletele lor, au iubit neantul și l-au chemat...

Tăcerea și însingurarea spațiilor *vacante*, din care și aerul pare a se fi retras, fac aluzie la o lume defunctă, golită de locuitori, înghețată într-o cumplită pace selenară. Cataclismele și-au împlinit menirea. Pe pămîntul mort, *pămînt zadarnic*, operele minunate ale geniului omenesc își desăvîrșesc destrămarea într-un lent proces de descompunere. Spectrale, statuile gigantice mimează încă gesturile oamenilor

* *Distrugerea Sodomei*, col. Bagnoli Sanfelice, Neapole. *Incendiul Troiei*, galeria Obelisco, Roma. *Distrugerea Sodomei*, col. Erasmus, Berlin. *Explozie într-o biserică*, col. F. Mandan, Londra (N.A.)

vii de odinioară; ele sînt poporul mort al acestor orașe moarte: tot ceea ce, dacă n-a scăpat de distrugere, a adoptat cel puțin un mod de distrugere ceva mai lent, dar la fel de neînduplecat. Mute statuile schilodite, mute coloanele sfărîmate, mute zidurile căscate*.

Care-i semnificația acestor tablouri ce povestesc vise obsedante, coșmaruri febrile de vestigii și de ruine, ce lecție a vrut să ne dea acest pictor de catastrofe neîndurătoare, dacă nu-i vorba cumva de un fantastic pur?*** Mesajul operei lui «Desiderio» e mai complex și mai tainic. Fascinația pe care o emană se explică prin aceea că, plimbîndu-ne printre dărîmăturile sale halucinante, noi rătăcim de fapt în plin mister. Fiecare tablou este o enigmă pentru dezlegarea căreia nici prezența echivocă a micilor personaje, pîrînd, de altminteri, adăugate de o mină străină — unii s-au gîndit la Belisario Albaneszul, luîndu-se după spusele lui Dominici*** —, nici gesturile lor vagi, nici acțiunile lor confuze, nu oferă cheile trebuincioase. Totul e izvor de neliniște și de surpriză, stilul extravagant al edificiilor, juxtapunerea și suprapunerea unor elemente eterogene, bolți gotice, porticuri rinascimentiste, cupole ca niște bulbi ce te duc cu gîndul la Rusia și la țările Orientului, o îngrămădire de construcții splendide și antifuncționale, evocînd

* *Ruinele*, col. Carlsson, Gudhammar, Suedia. *Ruine pe țărmul mării*, col. Crift-Murray, Richmond, Anglia. *Oraș în ruine*, Muzeul din Göteborg, Suedia. *Peisaj cu ruine*, col. Ferray, Paris (N.A.)

** Félix Sluys analizează (op. cit. p. 62) semnificația simbolică, și s-ar părea și erotică a anumitor teme obsedante, *tempietto*-ul și stela. Există de asemenea simbolurile antice tradiționale, luptele, triumfurile, taurul, vulturul, porumbelul «dar, în afara acestui simbolism, destul de limpede, există sute de simboluri ce alcătuiesc un limbaj complicat, cunoscut numai de De Nome și care nouă ne scapă» (N.A.)

*** *Vite di Pittori Napoletani*, Neapole, 1742. Dominici spunea Monsù Desiderio, originar din sudul Italiei, trecînd cu vederea forma italianizată a lui *Monsieur*, sub care erau numiți de obicei străinii, fie că erau francezi fie că nu: Monsù Nicolas, pentru Poussin, Monsù Claude pentru Lorrain; există chiar și un Monsù Bruegel, evident flamand (N.A.)

toanele unui împărat megaloman sau smintit. Fisurile anxietății și ale îndoielii au atacat niște materiale indestructibile. Aceste marmure, aceste granituri, acest aur roșcat ar putea fi doar un miraj, o cetate de nouri; sau, cine știe, poate că materiile cele mai dense, cele mai compacte, se autodevoră, chinuite de cine știe ce « boală morală », de o conștiință tulbură, de remușcare sau de deznădejde.

Aici totul e mister, și jocurile uluitoare ale luminii, și umbrele pe care nu le-a proiectat nici un corp și se nasc de la sine, spontan, * pe ziduri, și hăurile de beznă atinse în treacăt de o rază de lună, și acel sclipăt alb, aproape fosforescent, iradiat de statui, așijderi fosforescențelor pe care le emană unele ciuperci sau corpuri în putrefacție. Omul, care în această lume nu reprezintă mai nimic, a fost înlocuit de statui. Nenumărate, uriașe adeseori, ele invadează edificiile, umplindu-le cu zarva gilcevilor sau a veseliei lor nebunești. Există acolo cortegii triumfale ce seamănă cu procesiunile funebre, cu « carnavalul scheletelor », organizat la Florența de Piero di Cosimo, cu măcelurile crincene în care morții răpun pe cei vii.** Distrugerea lor fiind mai lentă, ele contemplă vidul funerar al cetăților în care își mai impun gesturile grandilocvente și incremenite pe vecie, cînd, în răstimpuri, o țeastă încoronată se desprinde de pe un trup și se rostogolește pe jos. În zilele noastre, suprarealiștii, Max Ernst, Tanguy, Dali au reprezentat și ei o lume în destrămare. Asemenea lui « Monsù Desiderio », ei au devenit seismografii convulsiilor unui pămînt bolnav.

Uneori, Desiderio este asociat « pictorilor de ruine » ai secolului al XVIII-lea, dintre care cel mai cunoscut este Panini, dar cred că are puține afinități cu ei. Prin sentimentul său fantastic, el s-ar apropia mai mult de Sebastiano Ricci, și acesta un vizionar, cum și de Piranesi, care strecura în *Vedute*-le sale, de fapt niște documentare de arhitectură, însemnele

* Bunăoară, tabloul din Muzeul Artelor Decorative, cu uriașa cruce a Sfîntului Andrei, a cărei umbră acoperă un zid întreg (N.A.)

** Sfîntul Gheorghe zdrobind balaurul, col. Harrach, Viena (N.A.)

meditației filozofice cu privire la țelul suprem al existenței — crani, oseminte, morminte deschise, șarpele ca emanație a lumii celor morți —, căci în ruinele pe care le studia și le reproducea cu scrupulul exactității informative, didactice, el contemplanse melodrama prestigioasă a morții. Într-o oarecare măsură, arta lui Piranesi și a lui « Monsù Desiderio » ar putea fi denumită și ea pictură metafizică, precum *pittura metafisica* a lui Giorgio de Chirico și a lui Carlo Carrà. « Ruiniștii » îndrăgeau vestigiile antichității pentru frumusețea lor pitorească, pentru ciudățenia lor emoționantă; ei nu le dramatizau, simțind doar o nostalgie pentru trecutul care prindea glas în dărmăturile unei măreții trecute. În schimb, Monsù Desiderio simte realitatea tragică a ruinelor, căci a asistat la cataclismul nimicitor cu ochii imaginației sale de vizionar. Dincolo de catedralele sale prăbușite, în fața noastră se cascadează însăși prăpastia conștiinței omenești (Imaginea 25).

A fost și o vreme cînd orașele fantastice se nașteau peste noapte, ușure, plătînd, din lemn și țesături ce imitau piatra și marmura, asemuindu-se aceloră aproape tot atît de șubrede ce se clădesc pentru durată unei expoziții; în timpul Renașterii, aceste cetăți de vis erau construite cu prilejul unei serbări, al unei parade cavaleresti, al primirii vreunui cap încoronat într-un oraș, al aniversării unui principe... Cum clădirile nu trebuiau să fie trainice și să țină seama de tirania materialelor, toate fanteziile erau posibile, toate iluziile erau raționale. Această libertate se întindea de la caracterul funcțional și verosimil pînă la stil. Chiar atunci cînd programul serbării sau al primirii fusese stabilit de cine știe ce savant erudit într-ale istoriei și mitologiei, artistul proceda după bunul său plac, și capacitatea sa de invenție combina bucurios ansambluri de monumente menite să amintească, mai mult sau mai puțin, edificiile antichității. Nu era vorba totuși de reproducerea lor, ci de imaginarea unei arhitecturi noi, insolite, care să uluiască spectatorii prin ineditul ei, să sape în memoria lor solemnitatea evenimentului imortalizat într-un decor fantastic.

Așa s-au născut majoritatea orașelor ireale ori semi-reale, ce figurează în puținele tablouri ale unui artist încă foarte puțin cunoscut, și anume Antoine Caron, pictor la curtea dinastiei de Valois, între 1521 și 1599. *Astronomii observând o eclipsă* (col. Blunt), *Masacrele Triumviratului*, de la Luvru, *Sibylla din Tibur* (Luvru) nu reprezintă ruinele autentice ale unei Rome redată cu toată precizia arhitecturală, ci mai degrabă rezultatele unei fantezii de constructor ce se armonizează cât se poate de bine cu caracterul ciudat al omului care fusese Caron. Amestecat în luptele religioase și politice ale epocii, el a închis în picturile sale, pline de *subînțelesuri*, ecourile tuturor uneltirilor și certurilor, cum prea bine o demonstrează cartea domnului Jean Ehrmann.*

Caracterul misterios și anevoie descifrabil al acestui maestru al Renașterii, cunoscut și explicat de puțină vreme de Ehrmann și Lebel, adevărații săi descoperitori, se leagă oarecum de simbolistica alchimică, atât de importantă în pictura secolului al XVI-lea, și care marchează probabil și operele altor maestri «enigmatice», cum ar fi Spranger, Jean Gourmont, Jean Cousin.

Faptul că Antoine Caron înfățișa în general compoziții cu subiecte istorice, ori scene sărbătorești celebrate în castele regale, carnavaluri, mascarade, naumahii, cortegii alegorice, nu l-a împiedicat de loc pe autorul *Semelei* și al *Alaiurilor anotimpurilor* ca, împlinindu-și conștiincios funcțiile de pictor de curte, potrivit dorinței auguștilor săi stăpâni, să introducă în niște reprezentări făcute pe înțelesul imediat al tuturor unele aluzii ezoterice, familiare umanistilor și societății cultivate, care manifesta o curiozitate vie și inteligentă pentru fenomenele oculte. Pictura lui Caron poate fi numită fantastică doar prin refracție și, ca să spunem așa, *prin revenire*; în primul rînd, în măsura în care oglindește spec-

* Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, Geneva, Librairie Droz, 1955. Interpretare și comentare a operelor acestui pictor care n-a fost doar pictor de curte și decorator de «circumstanță», ci un om de mare cultură, erudit și interesat de simbolistică (N.A.)

tacole și divertismente ce vădese adeseori un fantastic foarte elaborat și izbesc puternic imaginația spectatorilor, cum ar fi *Parada elefantului*, din 1585, ori *Semela*, ambele executate, pare-se, la Fontainebleau, sau într-altă reședință regală. Dar este incontestabil că pe aceste subiecte de actualitate, imortalizînd o ceremonie a cărei imagine și amintire o fixează astăzi fotografii, pictorul a grefat o intenție indescifrabilă la prima vedere. Lucrările savante ale lui Jean Ehrmann demonstrează că *Parada elefantului*, sau *Abraham și Melchisedec*, care datează din ultimii ani ai secolului al XVI-lea, ascund o aluzie la certurile religioase. În *Carusel*, «protestanții apar deghizați în turci, care personifică necredincioșii» (ereticii fiind pentru Caron, partizan înflăcărat al Ligii,* totuna cu necredincioșii). Elefantul, simbol al puterii regale, își îndoaie aici genunchiul, ceea ce simbolizează erezia; ne putem întreba ca atare dacă Antoine Caron, care fusese un fanatic partizan al Ligii, n-a urmărit să ilustreze primejdia puterii regale a ereticului, adică a viitorului Henri al IV-lea.

Tot așa, *Abraham și Melchisedec* ar expune echilibrul dintre puterea spirituală și regalitatea ce tratează de la egal la egal cu Biserica, o consecință a păcii de la Vervins, din 1598, după iertarea acordată regelui de către papă cu trei ani în urmă. Aluziile la politica epocii, explicate de savantul caronist Jean Ehrmann, nu exclud posibilitatea ca la o treaptă de gîndire nealinată evenimentului de actualitate să se plaseze, cel puțin în cazul anumitor tablouri, *Semela* printre altele, o semnificație ezoterică, probabil alchimică.

Semnificația ezoterică nu-i de ajuns pentru a conferi unei picturi un caracter neapărat fantastic. Ceea ce-i într-adevăr fantastic la Antoine Caron este coloritul, simțul spațiului, imaginația care inventează arhitecturi ireale, alături de unele monumente reale,

* Este vorba de confederația partidului catolic, întemeiată de ducele de Guise, în 1576, cu scopul declarat de a apăra catolicismul de calvinism, în realitate pentru răsturnarea lui Henri al III-lea și înscăunarea familiei de Guise pe tronul Franței (N.Tr.)

ce există aievea printre ruinele Romei sau edificiile Parisului din epoca sa.

Fantasticul lui Caron rezultă efectiv din atmosfera nocturnă a acestor serbări stranii, din însuflețirea ce domnește în jurul tablourilor vivante înfățișând arderea pe rug a Semelei ori războaiele neverosimile purtate de niște popoare himerice, toată lumea aceea părelnică ce se agită la lumina torțelor, în miezul unui cerc larg de tenebre..., și aici nu mai e vorba de munca savantă a unui umanist, ci de visul unui vizionar.

Cînd pentru serbările tainice oferite sieși, din dorința de a se exila într-o lume cu totul deosebită de universul material care-l înconjoară, Paul Klee înalță niște orașe pur imaginare, el o face, pare-se, cu ambiția de a regăsi strălucirea vapoasă a mirajelor văzute în Egipt și de a rivaliza cu ele, în transparență și în ciudățenie. Dar orașele plămuite din dantelă și cețuri, periferiile acelei Beride de el însuși născocită, teatrul numai fațadă, și încă străvezie, pe care îl consacră operei bufe, * *sanctuarul în munți*, ** unde nici un fel de zidar nu și-a adus mortarul și piatra, *castelul de clădit în pădure*, *** ce-s-ar fi putut naște din reveria căprioarelor și a cerbilor, biserica *Sfintei A la B* ****, unde nu se ține nici un fel de slujbă, nu stau nici măcar în vecinătatea acelor alte lumi, pe care el le socotea «posibile» și despre care va fi vorba mai departe. Inventarul orașelor imaginare ar fi incomplet dacă n-am pomeni și cetățile născocite de acest extraordinar explorator al misterului (Imaginația 26).

Analiza desenului gravat pe un fond de cretă, intitulat *O foaie din Cartea Orașelor* ****, acvarela pe hirtie neagră ce se numește *Orașul pavoazat* ***** și desenul în peniță *Fluviul inundă orașele* ***** dezvăluie calitatea uluitoare a acestor arhitecturi instabile,

* 1927, Klee Stiftung, Berna (N.A.)

** Col. Purcell, Chicago (N.A.)

*** 1926, col. Bienert, München (N.A.)

**** 1926, col. part. Berlin (N.A.)

***** 1929, Klee Stiftung, Berna (N.A.)

***** 1928, Öffentliche Kunstsammlung, Basel (N.A.)

***** 1927, col. part., Berna (N.A.)

transformându-se veșnic în adierea vîntului care flutură țesătura lor aproape impalpabilă. Constitute din ochiurile unei plase ce desenează fizionomia oaselor, aceste edificii translucide ocupă un spațiu mișcător de o subtilitate rafinată și conjugă simultan două spații, căci ele sînt și realitatea și reflexul. Și-s atît de gingașe, încît o adiere ceva mai puternică le-ar putea sfișia, dar au, în schimb, facultatea de a se recompune numaidecît cu acea îndărătnicie de a trăi, de a dăinui, de a se eterniza cu care sînt înzestrate toate creaturile lui Klee. Sintem înclinați a spune mai degrabă creaturi decît creațiuni, căci în construcțiile sale domnește o forță organică, o intensitate de viață ce contrazice subrezenia acestor țesături arahneene. Orașele imaginare ale lui Klee sînt și ele «alcătuite din aceeași substanță ca și visurile», dar, deși lipsite de materialitate, au o soliditate foarte specifică ce ține de însăși natura lor. Ele te duc cu gîndul la niște păienjenisuri suspendate în lumină, capeane oferite rațiunii de către imaginație și deloc neverosimile. Convingerea îndrăgită de Klee cu privire la posibilitățile de existență în alte dimensiuni spațiale sau temporale își află confirmarea în aceste orașe exacte și impalpabile, ce i-au obsadat ani de-a rîndul fantezia. Orașele-dantele se situează cronologic mai ales în perioada 1925—1929; ele au o paralelă, înainte și după această epocă, în *perspectivele halucinate* înfățișînd interioare în care mobilierul și personajele se orinduiesc, cu un soi de migală șovăielnică, într-o atmosferă de coșmar lucid. Le vom regăsi și mai tîrziu în *Orașul lovit de trăsnet* (1936, col. Loeffler, Zürich) asociate săgeții negre, unealtă a destinului tragic, cîzînd în acest tablou de-a dreptul din cer, grea, masivă, întunecată, amenințînd structurile firave ale caselor.

Această săgeată neagră, care intervine în destinul orașelor-dantele, se numără printre «constanțele» cele mai importante și mai semnificative ale unui dramatism veșnic prezent în opera lui Klee; antropomorfizată, ea va deveni, în lucrările din ultimii ani, figura demonului ambivalent, inger și demon, care bîntuie picturile din 1939 și 1940.

Tema orașelor imaginare o regăsim și la artiștii ca Maréchal, Eugène Berman și Peter Blume. În ciuda deosebirilor dintre ei, ea vădește un accent comun de dezolare, de însingurare, de *catastrofă implinită*, accent neîntilnit însă la Klee, pentru că, deși imateriale, orașele lui, împletite în ochiuri mari, *trăiesc*. Berman și Blume, în schimb, înfățișează mai ales orașe moarte. Amândoi americani, ei par a fi cunoscut acele capitale mayase rămase intacte, în urma nu se știe cărei spaime sau nenorociri, și mistuite apoi pe îndelete de stihii. *La porțile orașului când cade noaptea*, de Berman,* evocă tragismul cetăților din Noul Mexic, unde spaniolii construiseră, în momentul Conquistei, vaste biserici, în așteptarea unei mari mulțimi de convertiți; nepăsarea indienilor a lăsat să se năruie în zădărnice și uitare cupolele și portalurile baroce, întoarse treptat la o nedeterminare minerală și ale căror vestigii, profilate pe soarele asfințind, schițează gesturi fără noimă. Oamenii care locuiesc în aceste ruine risipite prin pustiu zac toropiți de neputință și de deznădejde. Ai crede că sînt și ei cuprinși de acea descompunere a materiei pe care timpul o destramă și o macină. Lincezeala oamenilor vii și paragina monumentelor sînt identice în esență; și ei și ele se fărîmîtează, se spulberă, își pierd consistența, pentru că nimic nu le mai justifică supraviețuirea. Și aștepți ultima furtună, mai năprasnică decît cele dinainte, care va săvîrși deplina lor nimicnicie.

Tot la Museum of Modern Art se află și un tablou ciudat de Blume, *Orașul etern* (1934—37), unde recunoaștem vag o Romă pe care bombardamentele par a fi distrus-o pînă la temelii. Din pămîntul adînc scormonit ies la iveală catacombele căscate printre case încă neatînse și cîteva ruine ale Forului. Imaginea lui Mussolini, de o ferocitate grotescă, adaugă la această compoziție un element caricatural de satiră care în loc să sporească grozăvia privelistii o atenuază. Adevărata semnificație a acestui tablou este «eternitatea» materiei, care, trecînd prin toate transformările impuse de evenimente, trăiește mai

departe, vulgară, degradată, pîngărită, elaborînd probabil noi metamorfoze.

La Maréchal observăm contrastul tulburător pe care-l creează tratarea miniaturală a unor spații imense, evocînd niște capitale ciclopice, orașele-tentaculare ale lui Verhaeren reduse la dimensiuni de furnicar. De format mic, de obicei, picturile lui Maréchal sînt compuse dintr-o îmbulzeală neverosimilă de monumente eteroclite, plăsmuite din amestecul amintirilor trecutului cu spectacolul prezentului și previziunea unei lumi viitoare, schițată cu temeritatea utopiilor științifico-fantastice. Aceste picturi se deosebesc de variațiunile, odinioară faimoase, ale lui Robida, pe tema unui An Două Mii încă depărtat și pe care progresele științei îl împodobeau cu tot soiul de ciudățenii fantastice, prin faptul că, în burlescul și cruzimea lui halucinantă, universul lui Maréchal are tangențe atît cu lumea noastră prezentă cit și cu posibilitățile viitorului. Tablourile lui sînt niște proiecții vizionare în adăposturile de escală ale călătorilor interplanetari sau în metropolele terestre reconstituite la o scară gigantică, ce reduce zgîrie-norii la dimensiuni de mușuroaie.

Pictate cu o aplicație și o siguranță de meșteșug pe care le regăsim la toți marii suprarealiști contemporani, Dali, Ernst, Fuchs, aceste «vedenii» impresionează prin latura lor dureroasă, deznădăduită. Ele acoperă cîmpiile și munții, cînd artificiali, cînd autentici, cu nesfîrșita lor suferință și deznădejde. Elementul pitoresc și chiar comic, pe care-l închid uneori, e lipsit de veselie, căci nu atenuază indiferența neclintită a masei lor colosale. Cum nu sînt construite la o scară umană, și ajung chiar să umilească omul prin gigantismul lor, orașele lui Maréchal par niște închisori labirintice, în care individul se pierde și se distruge fără putință de scăpare. Astfel, însăși agitația și activitatea convulsivă a locuitorilor conține la rădăcină un principiu opresiv, de distrugere a cărnii și de moarte a spiritului.

La cei mai mulți pictori fantastici, invenția orașelor imaginare se prezintă ca un fenomen curios de fugă de realitate, un soi de incapacitate de a înțelege

* 1937, Museum of Modern Art, New York (N.A.)

actualul, de a stabili un *modus vivendi* convenabil cu lumea din jur. Arta celor numiți «nebuni» prezintă și ea exemple interesante în acest sens, așa cum reiese și din remarcabila lucrare a doctorului Robert Volmat cu privire la *Arta psihopatologică*. * Un alt studiu al doctorului Volmat privind *Schizofrenia în imagini* conține reproducerea unui oraș imaginar compus de un bolnav, unde casele sînt cuminte juxtapuse în pătrățele regulate, ca pe o tablă de șah. Nimic fantastic propriu-zis și pe bună dreptate ne-am putea gândi la faimoasa definiție a lui Chesterton potrivit căreia «nebunul este omul care a pierdut totul în afară de rațiune», dacă în două din aceste pătrățele casele n-ar fi răsturnate pe o parte, fie din motive de armonie estetică, fie din dorința de a introduce un pic de fantezie în uniformitatea edificiilor cuminte aliniate, fie din cine știe ce altă cauză explicabilă probabil numai cu ajutorul psihopatologiei.

Oare psihopatologia va interpreta și operele lui Monsù Desiderio, catedralele lui clătinate de un cataclism? Desigur că o psihanalizare a cazului François de Nome ar fi interesantă, dar aceasta ne-ar abate de la subiectul cărții noastre, deși, în cazul anumitor teme ale fantasticului, ce revin în mod frecvent, e probabil că ne apropiem foarte tare de tragismul acelei forțe aspiratoare de «vid» ce operează în adîncurile orașelor pustii ale lui Monsù Desiderio, precum și la cîțiva suprarrealiști moderni ca Giorgio de Chirico și Fabrizio Clerici. Atît în cazul italianului cît și în acela al grecului, ne putem gândi, totuși, că o anume intimitate cu ruinele antichității, care inspiraseră și pe marele *fantastic* Piranesi, predis-punea artistul să-și conceapă «orașul imaginar» într-o imagine destul de asemănătoare cu orașul pe care-l avea sub ochi...

Fabrizio Clerici reprezintă deseori edificii părăginite și ruinate, mai puțin din pricina unor agenți externi, cît sub acțiunea unei descompunerii interioare, a unei maladii *morale* a pietrei. Astfel, în seria de picturi ce evocă ruinele unei cetăți antice, monu-

mentală, ciclopică, neapartînînd nici unei civilizații cunoscute, dezgropată parcă de niște arheologi miste-rioși într-un pustiu (*Săpături fantastice la Templul Oului*, 1955, sau *Confesiunile palermitane*, din care există mai multe versiuni *), el ajunge să compună stranii alegorii ale angoasei, formele simbolice ale unei metafizici a distrugerii și a deznădejdiei. Fabrizio Clerici reia bucurios anumite teme și simți că ele îl preocupă în mod deosebit, căci inspiră imaginile esențiale ale neliniștii sale. Toate evoluează în jurul acestor ruine, solemne sau mizere, cum ar fi bunăoară vestigiile de palat pe care au apărut o puzderie de barăci de scînduri, unde au loc niște «proces».

Sînt procese mortale, desigur, ce au o semnificație înrudită cu *Procesul* lui Kafka și, ca atare, pun în discuție însăși ființa umană și rosturile ei. În cazul lui Clerici, aceste procese se înveșmîntază într-o nemaipomenită pompă barocă ce dovedește cît de îndatorat este tinărul pictor maeștrilor din secolul al XVII-lea și cît l-au înrîurit o seamă de artiști ca Sebastiano Ricci, Magnasco și Tiepolo. *Proces în Martinica* **, *Minotaurul își acuză mama* ***, desfășoară o seamă de episoade dramatice, a căror evoluție o ignorăm, ceea ce sporește groaza și misterul momentului tragic.

Diferitele versiuni al *Somnului roman* **** (Imaginea 28), unde statuile antice aruncate în dezordine într-un palat pe jumătate năruit de năvala vreunui trib barbar care, asemenea unui taifun, s-a depărtat, lăsînd numai ruine în urmă, ne readuc și ele, ca și pocăilele marmoreene din *Confesiunile palermitane*, la acea ambiguitate dintre făptura omenească și statuie, la legenda împietririi omului viu, pe care Carlo Gozzi o împrumutase din basme și care te duce cu gîndul la o lume asemănătoare cu aceea a lui Monsù Desiderio și, într-o oarecare măsură, a lui Chirico din *Portice*, unde numai efigiile de piatră

* Cea mai frumoasă este cea din col. Fleischman, Cincinnati, 1952 (N.A.)

** Col. part. Roma (N.A.)

*** Prima versiune în 1949, col. Clifton Webb, Los Angeles, versiune definitivă, 1951, col. artistului (N.A.)

**** 1953, versiune definitivă 1955 (N.A.)

mai trăiesc în orașele moarte. Simbolismul soarelui de metal și al vulturului străjuind «confesiunile», în care femei palide și înghețate, patetice precum statuile baroce care gesticulează pe fațade și în naosul bisericilor *iezuite*, se spovedesc de păcate străvechi și de multă vreme ispășite unor schelete de călugări înveșmînțați în rase zdrențuite, așijderi celor din criptele siciliene, tot acest simbolism al stingerii oricărei puteri, al declinului oricărei glorii prin efectul timpului ce distruge orice urmă de viață, revine ca un laitmotiv obsedant, și parcă necesar în opera lui Clerici și mai ales în imaginea vestigiilor *Calului troian** sau ale *Bărcii solare***. Această din urmă a fost compusă sub influența deșertului, care l-a obsedat pe artist în timpul călătoriilor sale prin Orient, de unde a mai adus și o serie întreagă de *Miraje****. Rămășițe gigantice ale unor vaste și ambițioase inițiative omenești, mistuite de timp, *Barca solară* și *Calul troian* reprezintă, într-o afabulație fantastică ce renunță la ornamentele baroce din «Confesiuni», reproducerea exactă și strictă a unei ruine imaginare (exactă și strictă, să nu uităm, deoarece Clerici s-a format ca arhitect, iar desenul său păstrează linia precisă a lui Pisanello, acuitatea expresivă a lui Dürer, pe care materia netedă și adeseori rece a picturii sale o accentuează pînă la exces). *Mirajele* înalță cetăți fantastice, într-o lumină gingașă, irizată dar convingătoare, ce ne încredințează de realitatea iluziei. Structurile edificiilor, care în orașele reale sînt de piatră, de metal ori de lemn, devin aici simple mănunchiuri de lumină, cu aceea consistență granitică dobîndită uneori de formele impalpabile din visuri și gata oricînd să se destrame ca o ceață la o adiere ceva mai caldă sau mai rece. Clerici transpune aici tema vremelniceii, a șubrezeniei, impregnată de melancolie barocă, a descompunerii materiei într-o firavă arhitectură de fantasmă, ce n-a existat niciodată aievea, ce nu va exista vreodată.

* 1949, col. Manfredo Camperio. Mai există o versiune, o dioramă transparentă pe patru sticle pictate, 1951, New York (N.A.)

** 1955, col. part. (N.A.)

*** 1954, col. part. New York (N.A.)

Însingurarea falnică a orașelor de vis din picturile lui Monsù Desiderio se modifică în opera lui Clerici la dimensiunile absurdului și ale neantului, forme existențialiste și suprarrealiste ale melancoliei baroce. El imaginează astfel niște cetăți fantastice, înălțîndu-se urieșeste pînă-n ceruri, dar care pot fi de fapt doar jocuri de fum (*Tămîia*, col. Feltrinelli Doria, Milano), ieșind în volute groase dintr-o cătuie unde ard mirezme generatoare de miracole; tot el închipuie un sfîrșit al Veneției printr-o retragere a apelor, care ar lăsa monumentele pe-o osatură arahneeană de piloni, în timp ce eroicele galere de la Lepanto și-ar desăvirși dezagregarea în mocirla din jur.* Acestea sînt temele cele mai importante și mai caracteristice ale lui Fabrizio Clerici, reprezentant modern al acelei obsesii a spațiilor moarte străbătute de cavalcada descompunerii, pe care *ruiniștii* secolului al XVIII-lea o simțeau în preajma vestigiilor romane, căci trufașa lor majestate înecată în mormanele informe de moloz amintea stăruiitor vremelnicia celor clădite de mina omului, chiar cu marmura cea mai grea și cu bronzul cel mai trainic.

«Există de asemenea vidul, acea distanță universală de la tot la tot...» Aplicată la opera lui Alberto Giacometti, această definiție a lui Jean-Paul Sartre depășește simțitor însuși cazul artistului în cauză, căci filozoful care a scris *Existența și Neantul* pune aici o problemă cu caracter general: problema *distanței*, a distanței în *sine*, a distanței supreme, care-i Vidul. Din punct de vedere fiziologic, Vidul este sursa angoasei agorafobicilor care nu pot realiza un echilibru între spațiul interior și spațiul exterior, și pe care amețea îi distruge și-i dizolvă de îndată ce *raportul* necesar vieții lor a fost zdruncinat; a angoasei claustrofobicilor, de asemenea, pentru că zidurile îi înăbușă ca o carapace în care ființa a crescut prea mult și nu mai poate respira. Deși par contradictorii, obsesia plinului și obsesia vidului sînt, în realitate, simptomele unui dezechilibru spațial de natură identică; ele implică relațiile eului și ale nou-eului, ale exteriorului

* 1951, col. contesei Ana Maria Cicogna Volpi, Veneția (N.A.)

și ale interiorului, ale deschisului și ale închisului, dezorganizate, dezacordate de un fenomen fiziologic ori psihic pe care opera de artă este chemată, întocmai ca medicina și filozofia, să le explice, intrucît noțiunea de spațiu, senzația de spațiu, constituie un fenomen individual de extremă importanță. În cazul artistului capabil să creeze afabulația plastică a acestui dezechilibru de raporturi — să spunem a acestei rupturi în echilibrul raporturilor —, spațiul devine, în sine, un element al fantasticului, și vidul se ivește ca semn, tradus în simboluri variabile, al angoasei pricinuite de dezarmonia dintre ființă și spațiul ei; faptul că acest spațiu este interior sau exterior, n-are importanță. Se pare, de altminteri, că însăși concepția spațialității exterioare e strins legată de experiența spațialității interioare, aceasta fiind conexată probabil unor fenomene fiziologice a căror funcționare nu-i încă bine cunoscută. Din punct de vedere fizic sau estetic, spațiul în care se mișcă individul își are originea chiar în temperamentul acestuia. Există, în afara oricărui caz patologic, pictori ai «deschisului» și pictori ai «închisului», indiferent de înțelesul material sau spiritual acordat acestor cuvinte. Însemnătatea pe care a dobândit-o oglinda în viața societăților și în opera de artă se raportează la un fenomen de cunoaștere spațială dincolo chiar de orice preocupare decorativă. Oglinda convexă a pictorilor din Țările-de-Jos, în perioada cînd Evul Mediu se întrepătrunde cu Renașterea, cînd totalitatea spațiului posibil se reproduce pe o suprafață extrem de mică, este o formă simbolică a cărei semnificație rămîne foarte mare și, cu toate că sînt o distracție de bilci destinată naivității populare, oglinzile deformante, unde imaginea e supusă la o seamă de dizlocări halucinante, generatoare de barlesc și de fantastic în același timp, răspund unor preocupări intelectuale singulare: tot ce pare a fi *joc* își implintă rădăcinile reale într-un sistem psihic pentru care jocul este fie eliberarea de spaimă, fie derivația acesteia, cînd nu-i vorba de sublimarea ei. Labirintul, încăperea cu oglinzi, deformante sau nu, odaia bintuită din basme sau din barăcile de bilci sînt și ele forme simbolice care se raportează

la spațiu și, fiecare în felul său, creează o anumită angoasă, un anumit fantastic. Vom remarcă, de asemenea, că afabulația fantastică a visului utilizează din plin senzațiile spațiale, euforice sau anxioase. La rîndul său, basmul, care folosește cu prisosință acest repertoriu oniric, materializează în închisori, pustietăți, parcuri, peșteri, ape, oglinzi, un întreg ansamblu de stări anxioase pe care reprezentarea fantastică, pictată sau povestită, o aduce în zona vizibilului printr-un ansamblu de hieroglife a căror cheie este necesar s-o deținem.

Fantasticul vidului devine un fapt estetic ce exprimă și creează spaima, căci, împinsă la exces, euforia «deschisului» trebuie să nască neapărat o neliniște. Glorieta, acea ridicătură străjuită de un pavilion, care, în anumite castele din secolul al XVIII-lea, închide perspectiva și hotărînicește distanța, răspunde unei concepții spațiale ce nu admite deschiderea decît pînă la un anumit punct, de teamă ca privirea și spiritul să nu se piardă într-un spațiu nelimitat. Vidul, «distanța de la tot la tot», este în aceeași măsură un fenomen de natură spirituală și ceneșezică. Din punct de vedere estetic, el naște fantasticul distanței infinite între personaje care se ating, întîlnit în picturile lui Delvaux, și sugerează că acele ființe apropiate în mod arbitrar, așa cum nu se poate întîmpla în vis, nu locuiesc același timp și același spațiu. Distanța e un raport metafizic, iar capătul său absolut e Vidul. În cazul tabloului există distanțele pe care personajele sau obiectele reprezentate le stabilesc între ele și distanțele pe care le păstrează față de privitor. Acestea din urmă pot fi tot atît de puțin obstructive ca și șanțurile aproape invizibile care despart în grădinile zoologice fiarele de vizitatori; aparent inexistente, dînd iluzia apropierei și chiar a coabitării, ele alcătuiesc de fapt un obstacol de netrecut; în acest caz, problema nu constă în distanța mai mare sau mai mică, ci în fenomenul distanței în sine. Distanța ce împiedică orice comunicare, înstrăinează personajele tabloului de privitor; ciudățenie ce merge de la surpriză la stînjeneală și la spaimă și care conține resurse inepuizabile de fantastic.

Fantasticul distanței este reprezentat în pictura contemporană mai ales de doi artiști enigmatice: Alberto Giacometti și Francis Bacon. E curios de remarcat faptul că cele mai profunde comentarii scrise vreodată cu privire la Giacometti n-au fost scrise de un istoric de artă ci de un filozof, și tocmai de filozoful *Existenței și Neantului*. Ca și fantasticul lumilor posibile, fantasticul distanței este direct și strins legat de pozițiile gândirii moderne, și condiționat de neliniștea metafizică pe care acesta o manifestă. Evident că și Giacometti și Bacon pot fi studiați și fără a ne referi la existențialism, dar am păcătui dacă n-am ține seama de faptul că, într-o epocă dată, probleme de aceeași natură, expuse în forme diferite de expresie, se pun atât filozofului cit și artistului. În această interpretare a lumii exterioare și a lumii interioare, și exact la punctul de intersecție al acestor două lumi, opera de artă este mărturia spiritului epocii: indiferent dacă e vorba de muzică, de arhitectură, de pictură sau de poezie. Anumite forme de expresie artistică devin posibile într-un anumit moment, și nu înainte, aceasta datorită unor factori complecși, atât de ordin filozofic, cit și de ordin plastic, social sau economic. Consecințele metafizice asupra artelor plastice, și reciproc, explică faptul că opera lui Giacometti i-a inspirat lui Jean-Paul Sartre această extraordinară filozofie a distanței, ale cărei elemente le vom afla în textul citat*.

Pentru a o exprima, filozoful l-a ales tocmai pe Giacometti, în virtutea unor afinități vădite, așa cum, pornind de la Calder, a enunțat o filozofie a mișcării. Unitatea desăvârșită dintre artist și opera de artă face ca Giacometti să fie atras prin însăși personalitatea sa de acest fantastic al distanței, exprimat în picturile și în sculpturile sale; tot așa cum ameteala inspira, informa o întreagă perioadă din opera Mariei Elena Vieira da Silva, caracterizată printr-o instabilitate spațială în care apariția enigmatică a unor personaje fugitive și misterioase ca niște fantome sporea și mai mult impresia de forme și substanțe

* *Derrière le miroir*, ed. Maeght, mai 1954 (N.A.)

tremurătoare, părelnice, ce se descompuneau și se recompuneau ca niște reflexe pe luciul unei ape, sugerată de tablourile sale. A fost un moment în pictura Mariei Elena Vieira da Silva când se părea că numeroase spații se întrepătrund, se izbesc între ele, că orice limită interioară piere o dată cu limitele exterioare, ca urmare parcă a unor seisme repetate la infinit, a unor cutremure de pământ astfel înălțuite încît cel de al doilea se naște înainte ca primul să se fi terminat și i se suprapune într-un ritm diferit. Cîteva dintre tablourile ei se deschid pe niște maëlstromuri, a căror pilnie involburată îl amenință pe privitor; în aceste maëlstromuri nu pot rezista decît cele cîteva personaje, aproape de nedeșlășit, fără conture, fără greutate, fără densitate, avînd aceeași structură ca și ameteala — care sînt ele însele ameteala sau stări umane comparabile celor întîlnite de ocultiști în explorarea planului astral și denumite *elementali*. E posibil ca aceste fapte fantastice, pe care anticii le denumeau larve sau lemuri, să nu fie altceva decît asemenea elementali; la ei ne gîndim uneori cînd privim picturile Vieirei da Silva și mai cu seamă ale lui Bacon și Giacometti. Dar pentru ca un lucru să poată fi exprimat, se impune necesitatea unei modalități de expresie materială, tehnică. Or, explozia și dezintegrarea formei, caracteristice picturii din epoca noastră, au făcut posibile asemenea descrieri ale unor alte stări ale umanului, pe care le întîlnim la acești artiști, deveniți astfel, poate fără știrea lor, interpreții lumilor fantastice care nu se pot traduce decît cu această tehnică picturală, printr-o subtilizare din ce în ce mai mare. Și dacă vom acorda verbului *a subtiliza* semnificația de *a sustrage*, pe care o are în limbajul familiar, valoarea lui sporește încă și mai mult căci e vorba într-adevăr de realizarea unei forme picturale tot atât de transparentă, tot atât de impalpabilă, tot atât de puțin evidentă materialității simțurilor ca și substanța fantomelor pe care le fixează.

Percepția fantomei este un fenomen de abolire sau cel puțin de diminuare a distanței. Fantome de morți sau «fantomă de vii», ele nu trăiesc în cadrul aceluiași dimensiuni ca oamenii vii. Nu se știe de

unde își trag substanța folosită pentru a se materializa — poate chiar din om. Nu-i lipsit de interes să aflăm prin Jean-Paul Sartre că Giacometti nu-i chiar străin de lumea fantomelor; William Blake ne povestește că odată a văzut un strigoi, numai că fantomele artistului englez rămăneau foarte corporale, pentru că erau exprimate în termeni michelangeloști și flaxmanieni *. Oricît de spiritualizată, carnea personajelor lui Blake este compactă și opacă și chiar îngerii lui sint niște făpturi vinjoase, cu o musculatură athletică.

Caracterul fantastic al operei lui Giacometti, ca și a lui Bacon, oricît de mult s-ar deosebi acești doi artiști, ține de faptul că niciodată nu știm dacă personajul reprezentat este o ființă vie — ceea ce numim noi o ființă vie — sau, dimpotrivă, o fantomă, un elemental. Nedeterminarea formei pictate, dispariția conturelor, contopirea volumelor într-un colorit monocrom, extrem de estompat și parcă aburit, transformă substanța foarte reală a acestor corpuri — propria lor realitate fiind probabil de o natură total diferită de a noastră — într-o materie pe care privirea o străpunge, dar și degetul poate străpunge o cascadă, ceea ce nu înseamnă cituși de puțin că ea ar fi mai puțin reală din acest motiv (Imaginea 29). Personajele lui Giacometti ne duc cu gîndul la niște «stări ale materiei», pe care probabil că fizica le va explica într-o bună zi și le va da un nume, stări pentru care n-avem alte cuvinte decît cele ce se raportează mai degrabă la supranatural decît la natura propriu-zisă. Dar dacă această *dezincarnare*, sau această *dezincarnare* urmată de-o *reincarnare*, era relativ ușor de exprimat în pictură, sculptura, prin însăși materialul folosit, părea mai puțin menită să ne dea conștiința ei. Giacometti a creat atunci acele figuri extrem de lungi și de subțiri, ca niște lame de sabie, comparabile cu anumite statui funerare etrusce, și care prezintă, de asemenea, o stranie asemănare cu personajele deșirate pe care le vedem în picturile rupestre africane, indentificate de Frobe-

* J. Flaxman (1755—1826), sculptor englez cunoscut prin finisajul și sobrietatea clasică a execuției sale (N.Tr.)

nius ca «portrete de suflete» (Imaginea 30), cum și cu ilustrațiile lui Klee pentru *Candide* de Voltaire, de un efect atît de fantastic, atît de ireal, atît de străin chiar și de text. Ele pot fi, de asemenea, un portret, nu al trupului omenesc, ci al umbrei acestuia, care-i «dublul» său, *celălalt ego*, ca în celebra povestire inițiatică a lui Chamisso, insesizabil, schimbîndu-se în raport cu poziția soarelui, legat de picioarele lui, dar capabil să se transforme o dată cu lumina, să apară și să dispară, să crească nesfîrșit sau să se chircească.

Această trecere de la substanță la umbră, săvîrșită de pictura lui Giacometti prin dezincarnarea personajului, îi reușește și-n sculptură, dar modificînd de astă dată forma și nu substanța. Iar cînd aceste imagini de umbre, aceste portrete de suflete, modelate și cizelate parcă în ipsos, înviorate uneori cu cîteva accente de culoare — roșul acela cu care oamenii preistorici vopseau trupurile morților și care-i însăși substanța vieții și a învierii —, încep să se miște, ele iau în stăpînire spațiul, cu pași mari și iuți, pline de încredere, suprimînd distanța, dar mișcîndu-se fără vreo intenție rațională, în echivoc, în ambiguitate, creînd și tirînd în urmă-le propriul lor vid, fără îndoială singurul mediu în care pot *exista*.

«O figură de Giacometti este însuși Giacometti producînd micul său neant local.» Aceste cuvinte ale lui Sartre sînt caracteristice, și pentru comentarea lor exactă ar trebui reluată definiția pe care filozoful a dat-o Neantului. Cînd se întîmplă ca mai multe personaje de Giacometti să se adune laolaltă, fiecare își păstrează cu strășnicie acest «mic neant local». În primul rînd pentru a respecta distanța ceremonială, comparabilă celei impuse de codurile politetiei, dar și pentru faptul că, atunci cînd aceste «mici neanturi» se izbesc întîmplător între ele, își taie calea, spațialitățile lor distincte se lovesc și se rănesc. Însingurarea acestor personaje nu-i *aleasă*, ci *necesară*, în primul rînd în virtutea caracterului eratic al mișcării lor.

Graba în mișcări este aluzie la o fugă veșnică prin spațiu și, posibil în afara spațiului. Una dintre cele mai misterioase compoziții ale sale se intitulează

Figurină într-o cutie (1950): ea circulă, cu pași repezi, de la o casă la alta, sirguincioasă, concentrată în acțiunea de a umbla, și faptul că cele două «case» sint foarte apropiate sugerează fatalitatea unei *veșnice reîntoarceri*, a unei călătorii pripite, grăbite, acoperind la nesfârșit un spațiu de câțiva pași, într-o direcție și-apoi în cealaltă. Mobilitatea sprintenă a acestor creaturi, precipitarea lor elastică, poruncită de o necesitate fatală, ne-ar putea duce cu gîndul la niște cazne subtile dintr-altă lume, pe măsură ce sintem din ce în ce mai impresionați de gravitatea funerară, hieratică și *condamnată* a acestor corpuri subțiratic, dure și suple ca niște arcuri de oțel, care ne privesc cu o majestate plină de trufie, interzicînd orice apropiere, *păstrînd distanțele*.

Colocviile pe care personajele lui Giacometti le angajează în mod fatal sau fortuit, în clipa cînd se află împreună, sint poate mai degrabă suma unor monologuri decît convorbiri propriu-zise. «Figurinele sint solitare, spune Sartre, dar dacă le veți pune laolaltă, însingurarea lor, nu se știe cum, le unește; ele formează dintr-o dată o mică societate magică.» Aceasta mai curînd prin juxtapunerea vidurilor lor individuale — aceea ce numește Sartre «micile neanturi locale» — decît prin organizarea unei adevărate comunicări. În timp ce nouă aspectul *social* al acestor colocvii ni se pare dominant, probabil că între interlocutori rămin niște distanțe de nestrăbătut. Graba de care sint apucate aceste figuri în clipa cînd se pun în mișcare denotă că au conștiința depărtării uriașe ce le desparte de ceilalți, de țelul pe care ar dori să-l atingă sau de propriul lor centru, admițînd că-i vorba de-o *călătorie spre înăuntru*; este semnul nerăbdării cu care vor să biruie spațiul anulînd distanța, hărțuite de acea supremă agorafobie resimțită de om pe buza vidului, după ce-a atins acea limită a ființei, dincolo de care numai există decît neantul, neantul devenit vidul din jurul său. Această insularitate ai individului prizonier al vidului, naufragiul omului între marea sa interioară și marea exterioară pe care plutește, e totuna cu vidul observat de Sartre în opera lui Giacometti, «acel vid nemărginit care-l împresoară și-l desparte de un adăpost...»,

căci spațiu nu înseamnă în mod necesar libertate, și agorafobicul poate fi tot atît de înăbușit, de sugrumat de obsesia lui ca și calustrofobicul. Cu atît mai mult cu cît vidul nu-i un vid abstract, intelectual, ci concret și substanțial, admițînd că putem presupune o substanță a neantului, plină de primejdii*, de amenințări, de necunoscuți în mișcare, a căror traiectorie riscă s-o întilnească pe aceea a ființei, și de aceea, deseori, în pofida hotărîrii lor, a voinței și a pumnilor strînși, aceste personaje par să meargă orbește, drept înainte, cu încăpăținare, temîndu-se ori nădăjduind să întilnească odată zidul de care se vor sfărîma, dar care la rîndul lui va sfărîma vidul.

Sartre, care trebuie citat ori de cîte ori vorbim despre Giacometti, spune că acesta a devenit sculptor pentru că avea obsesia vidului, dar materialitatea sculpturii nu exclude posibilitatea, realitatea vidului: ea îngăduie numai însușirea unei anume zone din acest vid, instalarea iluzorie într-un spațiu compact și durabil, cu condiția ca aceste figuri să fie într-adevăr corporale, să nu fie doar imaginile unor umbre, portretele unor suflete, asemenea statuilor-sabie din arta etruscă, deoarece, în acest caz, structura lor substanțială ar fi iluzorie și ele ar deveni tot atît de fantomatice ca și personajele din picturile lui, materializarea unui «elemental» din ipsos neabolind natura lui de elemental.

Apariția personajului sculptat sau a personajului pictat dobindește întotdeauna în opera lui Giacometti caracterul unei interogații. Ce înseamnă o interogație, dacă nu un vid ce trebuie umplut, o distanță ce trebuie străbătută, un spațiu vacant în care va trebui să se înrădăcineze ființa unei realități. Ce răspunsuri pot primi aceste interogații de vreme ce sint formulate în termeni de neînțeles pentru noi, iar fiecare întrebare riscă să obțină drept răspuns doar o altă întrebare. Aceasta ne readuce la marșul pripit și obsedant al figurinelor, care creează pustiul pe măsură ce cred că îl suprimă, mitul lor întilnind

* «Vidul din jurul său e alcătuit din promisiuni de cădere, din grohotișuri, din avalanșe...». J.-P. Sartre, op. cit. (N.A.)

astfel marile simboluri antice ale omului în fața vidului, fie că-i vorba de Danaide, de Ixion, de Sisif, și de acele «suflete chinuite» rătăcind neconținut în jurul unui obiect, în căutarea a ceva ce nu pot atinge pentru că se afla într-alt spațiu decît al lor.

Tot «suflete chinuite», încercînd să străbată pînă la noi o distanță de netrecut, sînt și personajele lui Francis Bacon: chemarea lor pare să ceară ajutorul nostru, pentru a le aduce complementul de viață ce le lipsește spre a fi aievea. Larve, lemuri, fantome, elementali, spectre ce par a fi început să se materializeze în cursul unei ședințe de spiritism neîntreruptă, nu se știe de ce, și rămasă astfel pe acel «pămînt zadarnic»* dintre non-ființă și ființă, năpădit de o substanță încă rău organizată, figurile picturii englez aparțin, ca și ale lui Giacometti, unor dimensiuni ce nu-s ale noastre. Suferința care le sfișie în chip vădit este aceea a nedeșăvîrșitului, a neîmplinirii. Ele nu sînt temeinic statornice într-un spațiu prielnic. Simți că, din punct de vedere material, sînt prizonierele unor împrejurări impuse de pictor, zăbrele de temniță, pereții de sticlă străvezie dar incasabilă ai cutiilor în care sînt expuse ca niște animale în cușcă. Și animalitatea care îmbibă carnea lor grosolană, într-adevăr hidoasă, cînd aceste personaje sînt goale, e și ea o tortură, căci se opune dezvoltării sufletului, silește spiritul să dospească într-un hoit păcătos, devorat, chiar înainte de a exista, de toți demonii descompunerii.

Strigoii japonezilor și diavolii lui Bosch par aproape inofensivi în preajma larvelor cu care își populează picturile Bacon, și chiar atunci cînd e vorba de un portret, ceea ce urcă la suprafața tabloului și ne propune cumplita sa problemă este aspectul larvar al individului. Materia picturală folosită de Francis Bacon, tulbure, cleioasă, mocirloasă, este instrumentul desăvîrșit al acestor «materializări oculte» care se săvîrșesc în fața noastră, închise de el într-o cușcă de sticlă sau într-o celulă zăbre-

lită; spectatorul are impresia că primul infricoșat de asemenea creaturi este chiar pictorul și că el încearcă să le izoleze de lumea obișnuită a celor vii, despărțindu-le printr-un obstacol pe care nu-l pot trece.

Adevăratul obstacol este distanța, aceea distanță care, așa cum spunea Sartre în legătură cu Giacometti, «departe de a fi un accident, ține de natura intimă a obiectului». Dar dacă figurile pictate și sculptate de Giacometti se mișcă totuși într-o atmosferă proprie lor, care nu-i propriu-zis vid, figurile lui Bacon, dimpotrivă, au aceeași natură ca și vidul; existența lor este iluzorie, fantomală și încearcă să se agațe de tot soiul de accesorii, eboșe de mobilier, draperii cețoase ca niște ectoplasme, vrînd parcă să-și afle un sprijin cu ajutorul unor obiecte a căror prezență ar fi de ajuns pentru a le liniști. Dar, de fapt, aceste obiecte nu există nici ele mai mult decît însăși personajele și chiar atunci cînd pictorul încearcă să le dea consistență, incorporîndu-le în contextul istoriei, el nu face decît să accentueze incapacitatea lor de a fi.

Mai ales două dintre personajele lui Bacon încearcă să se introducă astfel într-o istorie: papa Inocențiu al X-lea, împrumutat de la Velázquez, și bărbatul acela fără nume, care poate fi un mare om de afaceri sau un om de stat; în ambele cazuri, o succesiune de tablouri în care nu vedem personajul acționînd propriu-zis, ci numai, și asta-i mult pentru el, căznindu-se să ajungă la starea de a fi, descrie etapele unei metamorfoze de la inform pînă la formă, de la velleitate la voință. Asistăm aici la acea luptă dramatică a irealului pentru a răzbi în planul realității, și cum substanța acestor personaje n-a ieșit încă din stadiul de eboșă, gesturile lor pot fi comparate cu mișcările făcute în vis, convulsive, inutile și deznădăjduite, pentru a scăpa de o primejdie inevitabilă sau pentru a atinge un țel de neatins. Aceste gesturi par să se adapteze prost obiectului; le lipsește economia, măsura, precizia; sînt gesturile unei materializări ce n-a învățat să folosească măduarele proaspăt dobîndite, a căror întrebuințare nu le-a fost explicată. Împleticindu-se încă în somnul și

* În sensul pe care-l dă T.S.Eliot pentru *The Waste Land* (N.A.)

visele pe care le tirăsc după ele și din care nu se pot elibera, *spectrele de oameni vii* pictate de Bacon suferă de nesfârșita mizerie a ființelor care, asemenea lui Caliban, se sumetesc și-n același timp se întristează amar pentru că sint închise într-o carnalitate bestială (Imaginea 32).

Zadarnic se străduiesc să ajungă la totalitatea desăvirșită a formei omenești; fălcile lor trag greu, craniile lor alcătuiesc o cutie osoasă grosolană, brațele lor amortite bijbiie vidul. Zadarnic cascadează pentru a sorbi un aer pe care acest vid nu-l conține, iar spaima lor capătă glas într-un urlet cu botul larg căscat, un urlet ale cărui ecouri le auzi cum se rostogolesc parcă în străfundul lungilor șiruri de săli pustii pe care ți le inchipui desfășurându-și solitudinea în jurul celei transparente. Strigătul nu poate sparge peretele tabloului ce ne desparte de această jivină întrucitva omenească: strigăt de chemare, strigăt de groază, strigăt de deznădejde, el conține întreaga obsesie inexprimabilă în cuvinte, și te îndoiesti că aceste plămuiuri au apucat să ajungă la stadiul limbajului articulat. Toate strigă, ca și papa lui Velázquez, ajunse în ultimul stadiu al acestei succesiuni de materializări incomplete care, dacă s-ar fi împlinit, le-ar fi eliberat de vid.

Vidul acesta nu-i vidul pustiului, de care suferă agorafobicul, ci al încăperii închise, strimte ca un *in-pace* din închisorile medievale, unde prizonnierul nu se putea clinti. Concentrate într-o cumplită meditație, fie că-i vorba de papa lui Velázquez ori de omul politic care cerșește popularitatea, ele își rumegă însingurarea, iar când ies din lincezeala lor imbufnată, o fac pentru a gesticula și a urla fără să tulbure alt ecou în afară de propriul lor vid interior cu care se hrănește vidul din preajmă.

David Sylvester, care a făcut observații interesante despre opera lui Francis Bacon, remarcă faptul că unele dintre aceste figuri par pur și simplu obsedate de preocuparea de a-și păstra coeziunea individuală. Le este greu să ajusteze aceste mase de materie informă în care încearcă să modeleze chipuri și trupuri valabile. Violența lor feroce și cruzimea ucigașă cu care îl amenință pe privitor din spatel

pereteului lor de sticlă este efortul primitiv de a crea. Căutind substanța pe care ar putea să și-o însușească pentru a suplini substanța ce le lipsește, ele vădesc acea infometare demoniacă a personajelor echivoce ale lui Goya, despre care nu știi dacă sint stranii, diavolești sau monstruoase. Chiar și materia picturală a lui Bacon nu-i lipsită de unele afinități cu picturile din Quinta del Sordo, și încă mai mult cu negrurile misterioase și funebre ale maestrului *Disparatelor*. Cum lumea lui Bacon, ca și a lui Goya, este o lumea gonică, de gestații smintite, de descompuneri macabre, de confuzii între natura omului și natura nopții, o obsesie surdă a neantului și a nimicnicirii ce împlinește totul și-i dă semnificația sa, aceste creaturi cu capetele lor rănite, cu mădulele paralizate, cu mintea aiurea, cu sufletul absent, constituie una dintre cele mai caracteristice forme de expresie a neliniștii din epoca noastră.

Cu o ironie provocatoare, Bacon amestecă reminiscențe pe cit de incongruente, pe atât de fătșe: portretul lui Inocențiu al X-lea, de care am amintit, autoportretele lui Rembrandt, secvențe de film dintre cele mai înfiorătoare, imagini de revistă ilustrată; am putea spune astfel că fantomele lui Bacon se înveșmintează cu ce le pică în mină. Unele imagini poetice i se impun cu vădită insistență: cele din *The Waste Land*, de Eliot, unde anumite pasaje par aproape niște transpuneri ale picturilor lui Bacon, acel *apeneck Sweeney*^{*}, mai ales, bruta arogantă, senzuală, de o ferocitate naivă, dar în care lucește, ca o lumină domoală, nostalgia înfiptă de Shakespeare ca o săgeată de foc în carnea obscură a lui Caliban. Fantasticul lui Bacon constituie unul dintre aspectele cele mai impresionante ale angoasei moderne în formele pe care le îmbracă ea atunci când devine imagine, când conceptul filozofic și emoția poetică se mută pe planul creației artistice. Regăsim la Bacon, fapt explicabil prin însăși natura artei și a

^{*} În engleză, *ape* înseamnă maimuță antropoidă, iar *neck*, obrăznicie. Sweeney, la rîndul său, e numele unui atlet american, care în 1895 a lansat un nou stil de săritură în înălțime. Acest apelativ ar traduce în consecință sensul figurat al noțiunii de pithecantrop: o brută insolentă (N.Tr.)

inspirației sale, acea corelație dintre pictură și poezie existentă în expresionism și în suprarealism; ea exista și la Hieronymus Bosch, unde fiecare obiect este simbolic, fiecare culoare alegorică, fiecare gest o aluzie la un ritual eretic. Cei care nu acceptă decît o materie picturală independentă de «subiect» reproșează suprarealiștilor și expresioniștilor faptul că sînt *literari*. Probabil că i-ar face același reproș și lui Bacon, și, dacă nu i-ar reține respectul față de trecut, și lui Goya, și lui Bosch. Dar arta lui Bacon mi se pare mai degrabă filozofică decît literară, prin aceea că, urmînd drumurile sale proprii, ea se leagă de existențialism, în virtutea acelei concordanțe întotdeauna prezente la gînditorii și pictorii reprezentativi pentru spiritul vremii lor. Astfel, într-un domeniu care-i al său: pictura — o pictură inspirată de angoasa caracteristică timpurilor noastre — Bacon se întîlnește cu Sartre și cu Eliot.

Înrudirea neoexpresionistului Francis Bacon cu «părinții» expresionismului din anii 1900 se vedește deosebit de izbitoare într-un tablou de Eduard Munch, *Portretul cu țigară* (1895), aparținînd Galeriei Naționale din Oslo. Această figură stranie și într-adevăr halucinantă înfățișează un personaj posedat, care interoghează privitorul cu o teamă dureroasă, ca și cum acesta i-ar putea limpezi cumva întrebările legate de destinul său, ca și cum el însuși n-ar fi decît o fantomă nevoită să-și sugă substanța vitală din aceea a oamenilor vii. Pictor fantastic, obsedat de «cîmpiile halucinate» pe care, în aceeași epocă, le cînta și Verhaeren, contemporan cu Strindberg, căruia i-a pictat un admirabil portret, și cu acel profet al neantului, care a fost scriitorul polonez Stanislas Przybyszewski, Munch a întîlnit chiar în propriile sale visuri și viziuni vampirii, femeile despuiate care conduc horele macabre, casele vrăjite pierdute în întinderile nisipoase de pe țărmul mării, și acele singurătăți nesfîrșite ale peisajelor morocănoase, unde groaza fără nume, fără obiect, țîșnîta pe neașteptate, se preschimbă într-un strigăt. Adeseori, cînd simțea cu deznădejde că e pe cale să-și piardă mințile, Munch a scos acest «strigăt»

asemănător aceluia al personajelor lui Bacon. El a reușit să învingă eroic nebunia care-l amenințase în tinerețe, aceeași care-l doborîse pe Strindberg și față de care avea să păstreze multă vreme o spaimă dureroasă: o mărturisesc toate autoportretele, pînă la cel pictat în 1942, cu doi ani înainte de moarte, și intitulat *Între orologiu și pat* (Colecțiile municipale, Oslo). Toate portretele sale, de la cel cu țigara, anterior cu aproape jumătate de secol, tind să reprezinte fantoma ce sălășluiește în fiecare om viu. O operă pur vizionară, ca *Vița sălbatecă* (1900, Colecțiile municipale, Oslo), înfățișează un chip buimătec, probabil un autoportret al artistului, asociat în mod bizar cu o casă înăbușită sub o viță al cărei roșu înflăcărat o împodobește cu o strălucire sumptuoasă. Oare personajul reprezentat a fugit din această casă pe care o simți bîntuită de năluci? S-a preschimbât el însuși în preajma lor într-o nălucă? Fantasticul lui Munch este un fantastic al inexplicabilului, al ambiguității și totodată al dansului macabru, al fantomelor și al vidului; gravurile, gravurile cu acul și xilografiile traduc toate formele spaimii sale cu o concizie violentă, pe care în tablouri coloritul somptuos o învăluia într-o atmosferă tragică diferită. Simți în ele aceea «presiune a zbuciumului lăuntric asupra căutării plastice», recunoscută de André Chamson drept una dintre caracteristicile determinante ale expresionismului, ce-ar fi în acest caz «arta în care forma este întotdeauna învinsă de ceea ce îi dă naștere, arta în care spiritul își distruge întru chiparea». La Munch, spaima dă formă «strigătului»: aceea chemare înfricoșată, aruncată în spațiu, se preschimbă într-o femeie care, ținîndu-se de cap, aleargă într-un pustiu, izbindu-se veșnic de vidul ce reprezintă pentru ea un fel de neant palpabil, o experiență concretă de care încearcă din răspuț să fugă (Imaginea 33).

Însuși Munch a dat o interpretare stranie acestei picturi intitulată «Strigătul», după care mai tîrziu, în 1895, a executat o litografie purtînd dedesubt această frază ciudată scrisă de mîna lui: «Am simțit marele urlet care străbate natura». Dar cine urlă? Nu vom ști niciodată, și nici el nu știa desigur, pentru

că tabloul era o proiecție inconștientă a fricii sale. Într-adevăr, Munch trăia într-o stare de spaimă aproape constantă. Stenersen, cel mai bun biograf al său, a povestit despre accesele de groază năprasnică și paralizantă din pricina cărora nu mai era în stare să traverseze o stradă. În fața anumitor peisaje își pierdea conștiința, iar munții mai ales îl înfricoșau peste măsură. Peisajele sale preferate erau cele foarte deschise, golfurile largi, landele nesfârșite. Fiordurile, atunci când apar în opera lui, sint niște sinonime ale sufocării, la fel ca și mulțimea care, după Jung, simbolizează frica și spaima. Un grup întrunind câteva personaje exprimă întotdeauna la Munch o groază de neînvinș; familia îndoliată care astupă aproape tot peisajul și înaintază către privitor cu mersul sacadat și chipul buimatec al fantomelor din litografia intitulată *Angoasă* (1896) își are obârșia în viziunea cea mai lugubră a artistului, asupra căreia apăsă obsesia morții, materializată într-un mare număr de picturi și de gravuri, în special odăile mortuare unde plutește, nedeslușit, sufletul defunctului al cărui trup zace pe pat (Imaginea 34).

Mama lui Munch murise de tuberculoză când el avea cinci ani, lăsându-l în grija unei surori, care avea să moară și ea de aceeași boală, și a unui tată despot, atins de nebunie mistică. Boala ce macină personajele sale cu fețe livide și scofilcitate, sub pielea cărora începe să se contureze craniul, este un preambul al morții; tema Despărțirii, de asemenea frecventă, reia sub altă formă această idee a morții ce pare să nu lipsească din nici o lucrare (și totuși opera lui Munch este bogată, de vreme ce la moartea sa el a lăsat muzeului din Oslo vreo mie de pinze și șapte sute de gravuri).

«Tot ce a pictat Munch, scrie Stenersen, este oglinda individualității sale.» Creația lui asociază optimismul din *Friza vieții*, de pildă, în care sint proslăvite inocența și bucuria, cu cea constantă funebră ce folosește un limbaj enigmatic pentru a se exprima în afara temelor de-a dreptul macabre. Printre aceste tablouri enigmatice, dar revelind «strigătul» și «distanța» ce caracterizează atâtea lucrări semni-

ficative pentru obsesia lui Munch, remarcăm, bunăoară, două tablouri stranii, ambele din 1935: *Bătaia* și *Musafirii nepoștiți*. *Bătaia* pune față în față, pe ulița unui sat cu căsuțe scunde pitite în dosul gardurilor vii, doi oameni; cel întors către noi e îmbrăcat în alb. Are o expresie buimacă, fața și veșmintele sale sint pătate de sânge și-și privește înspăimântat adversarul, îmbrăcat în negru, care ne întoarce spatele, punind între el și noi masa lui întunecată, apăsătoare, de neclintit. Omul în alb e osindit să piară sub loviturile făpturii nocturne și, ignorind cu bună știință orice asemănare cu autoportretele lui Munch, ne putem gândi că artistul a tradus aici, printr-un simbol, lupta sa dureroasă cu puterile umbrei care-l zdrobeau, amenințându-i rațiunea.

Sub pretextul reprezentării unor muncitori, sau al unor grupuri de copii, el a pus adeseori față în față aceste ființe, cea luminoasă și cea nocturnă, ele intruchipind probabil două aspecte diferite ale personalității sale; când își biruia neliniștea și nebunia care-l hăituiău, albul triumfa. Regăsim aceeași antinomie și în pictura intitulată *Musafirii nepoștiți*. Într-o încăpere, un bărbat văzut din spate, care-i tot Munch, țintește cu pușca două personaje fantomale ivite în fereastră, venind de afară. Aici personalitatea artistului apare întreită, căci bărbatul din interior, bărbatul cu pușca, vrea să-i izgonească pe cei doi vizitatori «de dincolo», pentru a se izbăvi de lupta pe care o poartă aceștia în el însuși.

«Drumul meu a mers întotdeauna pe buza prăpastiei», spunea Munch la vârsta de șaptezeci de ani. Pictura a fost mijlocul de a scăpa de prăpastie și chiar în perioada de cvasidemnță, ce-a avut drept urmare internarea lui în ospiciul doctorului Jacobson, din Copenhaga, el se străduia să-și învingă obsesiile cu ajutorul artei. În această epocă a scris și ciudata poveste a lui Alpha și Omega, care pune într-o lumină stranie natura obsesiei sale. Alpha trăiește într-o insulă împreună cu soția sa Omega, pe care o iubește și care-l iubește până în ziua când se satură de el; prima oară ea se însoțește cu un șarpe, apoi cu celelalte jivine sălbatice, iar într-o bună zi fuge din insulă lăsându-l pe Alpha cu o droaie de

mici dihanii prăsite din împreunărilor ei și care-l numesc Tată. Innebunit, el aleargă de-a lungul țărmului, strigând numele soatei sale, și vântul îi răspunde cu urlete atât de înfiorătoare încât e nevoit să-și astupe urechile, asemenea personajului din litografia din 1895, ulterioară așadar picturii din 1893. În poveste, ca și-n tablou, cerul, pământul și marea sînt roșii ca singele.* «Strigătul de groază de pe chipul naturii care roșește de minie și se pregătește să glăsuiește cu vocea tunetului micilor făpturi absurde ce se închipuie zei dar care par altceva.» Așa comentează Strindberg *Strigătul* în *La Revue Blanche* (iunie 1896). Scriitorul suedez avea o mare admirație pentru pictorul în care regăsea imaginile propriului său sbucium.

Povestea lui Alpha și Omega se încheie cu întoarcerea femeii pe insula populată cu odraslele ei monstruoase, porci, șerpi, păsări de pradă, maimuțe de care Alpha n-a putut scăpa deoarece este prizonierul acestei insule. El o ucide și-i ucis la rîndul său, sfîrtecat de cumplita semînție născută din adulterul femeii sale. Nu se pune problema traducerii raționale, logice, a unei povestiri care, asemenea acelor *märchen* din epoca romantismului german, are o semnificație secretă: să ne mulțumim a vedea în ea exprimarea figurată a acelorași tulburări ce inspirau tablourile sale și, în primul rînd, duplicarea ființei omenești: faptul că plozii bestiali ai Omegăi îl numesc pe Alpha tată, deși între ei nu exista nici un fel de legătură de sînge, se explică prin aceea că văd în el un soi de părinte spiritual. Ca soț al Omegăi, el ar purta așadar o parte de răspundere morală pentru existența lor și de aceea ei îi cer socoteală.

Cînd privim anumite picturi de Francis Bacon, înfățișînd ființe aproape omenești și aproape animale, înfricoșătoare tocmai prin ambiguitatea lor, mai hidoasă decît o adevărată hibridizare, ne gîndim la monstruoasa prăsilă a Omegăi, din insula-închi-

* Acest cer de sînge, atît de caracteristic picturilor halucinate ale lui Munch, se întîlnește și în litografia intitulată *Angoasă*, avînd — în franceză — această legendă obscură: «Natura parcă era colorată cu sînge, iar oamenii păreau niște preoți» (N.A.).

soare, și constatăm încă o dată cît de strînsă e legătura dintre neoexpresionismul lui Bacon și fantasticele halucinații ale artistului care a pictat *Strigătul*

Acceași «fantomă interioară», a cărei existență distruge echilibrul dintre individ și lumea exterioară, care se zvircolește cu virulență agresivă în opera lui Bacon și asaltează cu ferocitate vicleană rațiunea în opera lui Munch, apare și-n desenele unui artist care-i în primul rînd poet, și, am putea spune, un pictor de ocazie: Henri Michaux. Ocazie, în acest caz, este un cuvînt comod și insuficient pentru a indica o stare vizionară de o uluitoare intensitate, de vreme ce în anul 1948 Michaux a izbutit să picteze trei sute de guașe în patruzeci de nopți. «Inspirația sa era atît de bogată, scrie un martor al acestei proliferări, încît uneori el azvîrlea cu mina stingă o guașă terminată, în timp ce dreapta, fără a se opri o clipă, începea alta.»*

De fapt, numărul lucrărilor n-are însemnătate, ci semnificația și efectul lor. Cînd e vorba de un artist, care-i și scriitor, există ispita de a căuta o anume concordanță între ceea ce scrie și ceea ce pictează; căci, fără îndoială, ființa este unică, oricît de numeroase și de deosebite ar fi mijloacele sale de expresie. În cazul lui Henri Michaux, desenele și guașele sale trebuie considerate, în mare măsură, ca niște proiecții izvorite dintr-o lume larvară și care se manifestă — în înțelesul ce-l acordăm manifestărilor spiritiste — într-o seamă de forme imprecise, al căror caracter ambiguu este tradus de însăși tehnica artistului și de transparența laviului. Ele au urcat la suprafață din subteranele unui spațiu ce nu ne aparține și nu se mișcă în timpul în care trăim noi. Cu toate acestea, nu putem admite că ele n-au și altă existență decît aceea a fantasmelor onirice, căci nu ne putem îndoi mai mult decît se îndoiește însuși artistul de materialitatea lor. Care-i consistența acestei materii? Încă dependente de o coagulare incertă, atrăgînd spațiul și căutînd

* H.-P. Roché în prefața catalogului expoziției Henri Michaux, la Galeria René Drouin, în 1948 (N.A.).

să-și facă din el un corp, îndopindu-se cu vid, trăgînd din neant zdrențele de vizibilitate din care se străduiesc să-și organizeze substanța, larvele lui Michaux nu constituie, precum fantomele și lemuri, o stare ulterioară ființei, ci una *anterioară*. De aici provine caracterul obsesional pe care îl exercită ele asupra artistului, pe care-l atestă tocmai această rapiditate de creație ce răspunde unor încercări succesive a formelor. Unele încercări de acest fel ajung pînă la o eboșă a structurii umane, fără a izbuti să împlinească totuși un trup sau un chip și nici să dobîndească o relativă soliditate. Cred că Michaux a intuit oarecum natura lor, atunci cînd a spus: «Aș vrea să pot desena efluvii care circulă între oameni». Mai curînd decît personajele propriu-zise, figurile pictate de el ar reprezenta acele zone de spațiu în care o seamă de efluvii patetice, poate un soi de materializări, la un grad de extremă fluiditate, niște sentimente, trec de la o ființă la alta și se întîlnesc, nu la suprafața corpului nostru fizic, ci, mai probabil, la nivelul celorlalte «corpuri» cunoscute de ocultisti și devenind vizibile în anumite cazuri de dublă vedere. Oare aceste personaje indescritibile ale lui Michaux, țesătură schimbătoare aparținînd unei lumi vegetale, animale și umane în același timp, sînt niște ființe independente, ce-și trăiesc propria lor viață autonomă? Să fie niște coridoare ale senzației și ale sentimentului ființei sau întrezăririle unor musafiri încă și mai îngrijorători decît cei asupra cărora își descărca Munch carabina? Aici pătrundem în domeniul necunoscutului. Cînd Michaux spune că «există o anumită fantomă interioară pe care ar trebui s-o pictăm», el se gîndește la conjurația unor clipe misterioase ale subconștientului, dar altundeva vorbește de imagini ce sînt niște «peisaje reprezentînd mai degrabă drumul vieții decît suprafața pămîntului», și atunci ne imaginăm o seamă de posibilități ale unor *alte* spații, comparabile celor pe care le-am întîlnit înainte în această explorare a «spațiilor neliniștite». În aceeași carte citim de asemenea o frază pomenind despre «vocea întinderii care vorbește unghiilor și oaselor». Aceasta nu rezolvă cituși de puțin misterul, ba chiar dimpotrivă. Constatarea

unui fenomen vizionar nu autorizează determinarea sursei ori a naturii viziunii. Dar fără îndoială că ceva ar lipsi din infinita diversitate a artei fantastice dacă am fi fost lipsiți de contribuția lui Henri Michaux, care a pus la dispoziția unor forțe necunoscute și chinuite de dorința de-a ajunge la ființă o scriitură picturală evasi automată. Aceste forțe comunică artistului chinul lor și sug din el, așijderi vampirilor din Evul Mediu, substanța vitală pe care o transformă apoi în seva existenței lor terestre.

V. PRINȚUL MINCIUNII

Măștile diavolului. Luciferul miltonian al lui John Martin. Descrieri ale infernului. Curtea Țapului se află la Aquelare. Coșmaruri spaniole. Lumea convulsivă a lui Alessandro Magnasco. Barca lui Caron. Ispitirea sfântului Anton și ispitirea sfântului Cristofor: de la Mandyn la Dali. Demonii sălășluiesc în altarele pustii.

Cu excepția sfinților și a posedaților care se bucură de favoarea nu prea demnă de invidie de a întreține legături directe cu Diavolul, și a încă vreo citorva, cărora li s-a întâmplat să-l vadă în carne și oase, precum cronicarul Raoul Glaber, care l-a primit, în trei rânduri în odaia lui la revărsatul zorilor, și Luther, care i-a zvirlit călimara în cap deoarece nu-i da pace să lucreze, pentru cei mai mulți Diavolul este doar intruchiparea Răului. Mulți oameni refuză să creadă în existența lui ca individ, și Baudelaire a spus că unul dintre cele mai iscusite viclesuguri ale Necuratului este tocmai acela de a-i îmboldi pe cei chinuți de el să-i pună la îndoială existența: asta îi lasă mină liberă. Alții văd în el manifestarea naivă a unui concept negativ: contrariul Binelui. A existat cu toate acestea o zi vrednică de aducere aminte, când un iureș năpraznic a zguduit Cerul, pricinuind căderea îngerilor răi care din Empireu s-au rostogolit tocmai în adineul Infernului. A fost, așijderi, un moment fatidic când, între două șuierături ale șarpelui, Eva și-a plecat urechea la glasul ispitei, pe care de atunci încolo oamenii l-au ascultat și-l

vor mai asculta, glasul ce-i îndemna pe nevinovații locuitori ai Paradisului Pămîntesc să devină ei înșiși zei.

Și astfel, Diavolul s-a statornicit în istoria omenirii unde ocupă, sub felurite înfățișări, un loc de frunte. El n-a intruchipat din totdeauna doar un jalnic rival al lui Dumnezeu, batjocorit în snoavele medievale și păcălit de obicei printr-un tertip cuce nic chiar în clipa mult râvnită, când se pregătea să culeagă un suflet ales pe sprinceană, care i se hărăzise prin cine știe ce legămint, ci egalul lui Dumnezeu, Binele și Răul ocupînd talere deopotrivă în balanța destinului, și cumpănindu-se între ele. Când conceptul estetic s-a suprapus unei noțiuni etice, Dumnezeu n-a mai intruchipat doar Binele Suprem, ci și Frumusețea Desăvîrșită, iar Diavolul, pe lângă Rău, s-a ales cu Uriciunea, fără de care nici n-ar mai fi fost de conceput. Cu acest titlu de campion al uriciunii și al răului a pătruns și în artă, de îndată ce oamenii au hotărît să dea formă vizibilă celui care pînă atunci n-o avusese. Demonii deveniră făptașii tuturor nelegiuirilor, răii sfetnici, purtătorii de molimi, executorii judecăților divine, călăii osindiților. Îi vedem în Cartea Morților egiptieni, ghemuiți pe vine în preajma balanței pe care se drămuiesc sufletele și lingîndu-și pofticioși buzele hulpave, iar în Cartea Morților tibetani, *Bardö Tödöl*, ei sînt vampirii cu trupul părelnic și mincinos, bîntuind drumurile pe care călătorește mortul pornit din carnea sa defunctă spre cea a viitoarei sale nașteri. Preoții-vraci din Mesopotamia au născocit o seamă de descîntece fără greș, de rostit între două înghițituri din cine știe ce leac, pentru expulzarea «fierei lui Ea»,* adică a lui Pazuzu, cel cu bot de leu și labe cu ghiare vulturești, care aduce frigurile o dată cu vîntul dinspre sud-est sau, a lui Lamasthu, femeia goală cu cap de felină, cu ghiare de pasăre prădalnică, ce alăptează un ciine și un godac și ucide femeile însărcinate. Etruscii au închipuit drumul morților către lumea de dincolo sub supravegherea unor temnicipi infernali,

* Ea este zeul înțelepciunii în religia babilonienilor și era socotit drept protectorul și învățătorul omenirii (N.Tr.)

Tukulka cel înarmat cu un ciocan de casap, Charun, cel cu șerpi împlețiți în hălăciuga lui de păr albastru, și al cărui chip de culoarea mușchiului putred e împodobit cu un uriaș plisc de papagal; papagalul, nu știu dacă etruscii l-au cunoscut, trecuse multă vreme drept o pasăre malefică, o întruchipare a diavolului, din pricina privirilor sale misterioase, a cîrrielilor sale echivoce, a longevității sale, cum și a expresiei amenințătoare și batjocoritoare cu care ne observă, ne ascultă și ne vorbește.

Creștinismul, acordînd Diavolului un loc însemnat, întrucît îl face părtaş la episoadele capitale din viața Cerului și a Pămîntului, nu putea să-l lipsească de durată și de putere, de vreme ce el trebuie să fie, pentru fiecare om în parte, ceea ce fusese prima oară pentru îngerii care l-au urmat, a doua oară pentru Adam și Eva: prilejul Ispitei și al Căderii. I se recunoaște, de asemenea, și îndeletnicirea de călău pusă să vegheze îndeplinirea tuturor caznelor Infernului, al cărui prim ocupant a fost, ce fusese creat anume pentru el și unde se presupune că are ambiția să ademenească și să supună la chinuri cît mai multă lume cu putință. Ispitirea Marei, reprezentînd unul dintre momentele supreme din viața lui Budha, necesită oștiri la fel de numeroase și de hidoase ca și cele mobilizate de Bosch, în același scop, în jurul sfîntului Anton, iar în infernul tibetan mișună monștri prășiți în același pintece drăcesc ca și în infernul nostru medieval.

Fantezia și îndeminarea artiștilor se străduie să înfățișeze Diavolul și diavoli pe cît de fioroși pot fi ei închipuiți; ei plămuesc bucuros tot soiul de corcături, copiind cîteodată hibridii binefăcători și sacri a căror semnificație și funcție n-o înțelegeau prea bine, cum ar fi dragonul chinezesc, *lamass*-ul și *shed*-ul din mitologia sumeriană, *lokapali* din China și India. Europeanul admite greu ca niște fapte folositoare și binefăcătoare să îmbrace înfățișări demoniace, chiar și atunci cînd, pentru a-și împlini menirea, ele sînt nevoite să lupte cu aceleași arme pe care le folosesc și demonii. În artele și în religiile noneuropene, faptele hidoase și cumplite nu sînt în mod necesar răufăcătoare; dimpotrivă,

au această înfățișare pentru a combate mai bine puterile răului și a le izgoni, înfricoșîndu-le. Și-apoi noțiunea de urît și de rău prezintă o variabilitate infinită, în funcție de climat și de epocă. Așa se face că printr-o îndelungată succesiune de metamorfoze, a cărei expunere amănunțită nu-și află locul aici, Diavolul s-a preschimbat o dată cu romantismul într-o făptură superbă, cu privire nostalgică, un gentleman de o frumusețe apolonică și înzestrat cu geniu byronian, pentru a deveni apoi vlăjganul cu nădragi stacojii, pehlivanul de bilci care și-a însușit cu de la sine putere pana și spada și-l urmează pe Faust ca o umbră.

Acest Diavol romantic, de-o frumusețe răpitoare, și care, fără tragica tristețe din privire, n-ar fi pierdut nimic din străvechea lui splendoare de Luceafăr al Dimineții, este eroul admirabilelor gravuri cu care a ilustrat John Martin *Paradisul pierdut* al lui Milton (Imaginea 35). Geniul vizionar al artistului englez, contemporan cu William Blake și autorul unor ciudate tablouri cu subiecte biblice și istorice, atacă domeniul inexprimabilului și înfruntă cărțile cele mai de temut pentru un ilustrator: dramele lui Shakespeare, *Biblia*, *Paradisul pierdut*. Nu avea suficientă pregătire teologică pentru a se încumeta să illustreze *Divina Comedie*, în care s-au poticnit Boticelli, Blake și Gustave Doré, căci piedicile pe care le ridică intensitatea «imaginifică» a poemului în fața transpunerii plastice sînt cu atît mai numeroase cu cît aceasta, este ea însăși mai violent creatoare și scoate la iveală invizibilul. Căci vizionarul n-ar fi ceea ce este dacă n-ar lupta cu aceeași energie și putere pentru a te face să vezi și totodată să vadă el însuși. Satana lui John Martin seamănă cu Ahile; are trupul desăvîrșit al acestuia, privirea plină de îndrăzneală și sfidare, de semeție și amenințare. Pentru a înfrunta legiunile lui Dumnezeu, el a împrumutat scutul și coiful cu pană al eroului grec și, astfel gătit, domnește asupra mulțimii cîtă frunză și iarbă a demonilor și osîndiților ce populează niște metropole ciclopice, Babiloane de coșmar, înălțate cat peste cat și încununate cu facile uriașe, sub bolta nesfîrșită a infernului. Această semîntie blestemată se ține însă deoparte,

John Martin socotind drept necuviincioasă promiscuitatea monștrilor care viermuiesc în strimtele gheene medievale.

Împărăția lui Lucifer din *Paradisul pierdut* al lui Martin este un lanț nesfârșit de peșteri, de mări subterane zbuciumate de năpraznice furtuni cu valuri ce ajung să izbească pînă și tavanul stîncos sub care plutesc palizi meteori. Chiar această însingurare într-o lume neomenească, unde perspectivele cavernelor, înecate într-un fel de amurg funebru, par astfel rînduite încît să poată înghiți întreaga omenire, ilustrează în parte pedepsirea ingerului răzvrătit. De aceea, Blestematul cheamă cu un gest poruncitor pe toți principii cohortelor osîndite, pentru a hotări împreună cel mai bun mijloc de pierzanie a oamenilor pe care Dumnezeu abia îi crease; întrunirea se desfășoară în sala uriașă a unui palat rupestru. Jumătate temniță, jumătate decor de operă, pe lângă care *Carceri*-le lui Piranesi sînt un soi de case de odihnă (Imaginea 36).

Pentru Martin, Infernul înseamnă subteranul, hotărnicitul, spațiul închis la infinit. Oricît de vaste ar fi perspectivele, oricît de adînci mările tenebroase și oricît de înalte valurile, peste toate apasă greu cupola de piatră ce desparte această lume de lumea celor vii. Ele comunică una cu alta doar prin crăpăturile înguste prin care se strecoară, pentru a ispiti perechea din Eden, șarpele în care s-a întrupat Satan. Atunci cînd ne arată Paradisul pămîntesc, John Martin înfățișează un peisaj italian, cu chiparoși și coconari; în zare, creasta muntelui Albano. Un fluviu îmbietor curge printre pajiști. Așa aratau împrejurimile Neapolei sau ale Romei pe care, cam în aceeași epocă, Turner le picta ca decor de mitologice virgiliene. Uneori Adam și Eva, pe care această Italie i-ar fi putut plictisi, își îndulcesc odihna într-un colț de parc englezesc, romantic în vraștea lui armonioasă.

Spre deosebire de Infern, Cerul este deschis la infinit. Și acolo se înalță palate uriașe în care locuiesc miriade de îngeri, adunați grupuri-grupuri pe terasele scăldate de lumină. Și pretutindeni, în revărsări orbitoare, pe care le putea exprima doar talentul unui artist

dintre cei mai savanți și mai iscusiți în tehnica gravurii, strălucește soarele. Schimbarea de ecleraj, trecerea de la lumină la noapte, aceea noapte admirabil diversificată prin tonurile smîntinoase de negru ale lui Martin, capabil să redea toate opacitățile și toate transparentele, ajung să arate că, după căderea Omului, universul lui s-a transformat pentru a deveni o lume întunecată, plină de primejdii, de fulgere mute ce zdrențuiesc norii, de întinderi de apă moartă în bătaia lunii. Căderea s-a împlinit și în natură; furtuni și trăsnete întîmpină pe Adam și pe Eva din clipa cînd trec prin crăpătura îngustă ce-i desparte pentru totdeauna de Grădina Edenului, de unde i-a izgonit o rază de lumină; nici măcar un arhanghel cu paloș: numai lumina. Astfel, peisajele indilice se întunecă neașteptat, dobîndind primul atribut al infernului: noaptea.

Erou al lui Baudelaire, al lui Carducci, al lui Byron, Diavolul lui John Martin, ca și îngerii săi, este absolut antropomorf; nu-l deosebesc decît aripile de liliac pe care le desfășoară mai degrabă pentru a se deghiza, ele nefiind un indiciu de natură animalică, ci semănînd intrucitva cu aripioarele metalice pe care și le prindeau de platoșă cavalerii polonezi, în scopul de a ului și înfricoșa dușmanul, cu masca samuraiului japonez, sau, cine știe? menite să afirme în fața păgînilor și a barbarilor o anume funcție angelică hărăzită apărătorilor creștinătății. Pentru poeți, ca și pentru Martin, uriciunea nu-i un atribut necesar al Diavolului; ca și Lucifer, el se bucură de o anumită frumusețe întunecată și dramatică, aceea a omului lovit de soartă, Don Juan sau Childe Harold. Antropomorfizarea dobîndește aici o semnificație filozofică, răspunzînd unei anumite secularizări a infernului: Osînditul este modelul Refuzului, al lui *Non-Serviam*; răzvrătitul tipic al unei epoci cînd poeții și chiar principii intrau cu dragă inimă în rîndurile carbonarilor. Infernul a încetat să mai fie un tărîm subteran, mișunînd de monștri, ci sălășluiește chiar în inima omului, este suferința, spaima, revolta, deznădejdea sa. Nu există alt infern decît cel dinlăuntrul nostru, iar diavolul este doar dublul nostru, închis în noi înșine, și romanticii nu-s prea

departe de convingerea că el reprezintă și partea noastră cea mai bună. Astfel, secularizarea infernului s-a întors în folosul lui Satan, dar din punct de vedere estetic el a pierdut mult prin acest schimb, căci s-a lepădat de orice pitoresc.

Nu l-a păstrat nici la Goya, dar a folosit de astă dată o varietate perfidă de măști în dosul cărora se lăsa zărit, apoi se ascundea, pierrea, până în clipa când și-a mărturisit și chipul și numele: *nada*, Nimicul. Diavolul — și e curios cum l-a întrezărit Goya — nu este neființa ci neantul ființei. Așadar, contrariul lui Dumnezeu, care-i totul; Satan, în schimb, nu este *nimic*, este vidul pur, esența neantului, abisul și amețeala abisului. Neantul n-are nici o formă, dar poate să le ia pe toate, și astfel obținem opera lui Goya; și nu-i vorba numai de obsesiile din *Quinta del Sordo*, sau de grozăviile războiului, sau de absurditățile infernale din *Disparates* și din *Caprichos*, ci și de neantul chipurilor drăgălașe de păpușă cu care își împodobește principesele, o mască de porțelan roz și brun, vidul privirilor, deșertăciunea — acel *nada* pentru gravitatea spaniolă — petrecerilor mondene. Carnalitate și dramă, crimă și posesie și, jur împrejurul cucerniciei creștinești, « puțurile » Inchiziției, procesiunile de flagelanți, rugurile cu eretici și evrei; jувățul, în sfârșit, incolăcind gîtul nonconformistului. Într-o zi, Goya a pictat un Sabat unde îl aduce în scenă pe Satan, în veșminte de ceremonie, gata să primească vrăjitoarele: un țap uriaș, rinjitor și cumplit, care primește bucuros prinosul de copii morți. Imagine convențională, imagine populară, analogă, probabil, aceloră răspindite prin sate de către vinzători ambulanti; un Diavol de carnaval fermecat, dar încă de carnaval: dacă n-ar fi decît atît !

Biografia pun pe seama bolii și a accidentului din 1792, de pe urma căruia Goya a rămas surd, transformarea surprinzătoare a interpretului plin de farmec al vieții populare și al rococoului spaniol, cu orizonturi luminoase, cu paletă scinteietoare, plin de dragoste și poftă de viață, într-un explorator tragic al beznei și al neantului. Indiferent dacă

141

motivele metamorfozării sale fuseseră de ordin fiziologic ori spiritual, ori, poate, chiar combinate, această schimbare radicală, credincioasă tradiției spaniole, exprimă căutarea absolutului. Nevoia de totalitate ce înalță atît de sus sufletul spaniol e în stare să-l împingă pînă la absolutul neantului. Se poate ca sentimentul degradării fizice să fi aruncat în împărăția nopții și a deznădejdiei acest spirit zbuciumat, acest pătimaș al cărnii și al desfătului, care n-a reușit să găsească decît un echilibru șubred atîta vreme cît suferința și conștiința unui rău fără leac nu-i impuseseră acea *filozofie a nimicului*, ce va inspira, începînd din 1792, aproape întreaga sa operă gravată, cum și picturile în « *maniera neagră* ». Printre acestea din urmă, cele mai cumplite sînt cele cu care își decorase casa de pe celălalt mal al Manzanaresului, cumpărată în 1819, și pe care oamenii din vecinătate, neștiind ce minunat artist locuiește în ea, o denumiseră *casa surdului*, *Quinta del Sordo*. N-a pictat aceste tablouri de noapte și de infern decît numai și numai pentru el, rupînd astfel cu gustul epocii și al amatorilor de pe urma cărora se îmbogățise și ajunsese celebru. Cînd un ascet se retrage într-o chilie goală ca să mediteze la deșertăciunea celor pămîntești o face pentru ca între el și spirit să nu existe nici o imagine. Goya, dimpotrivă, se înconjoară cu imagini groaznice și halucinante, pentru ca să aibă veșnic sub ochi puțința de a-și reaminti convingerea cumplită pe care și-a însușit-o: lumea e stăpînită de Diavol. Diavolul înseamnă absurdul, incoerența, nebunia, vocația morbidă a răului și a uritului. Pereții celor două odăi în care trăiește zi de zi repetă litanii Infernului: omul e prost, omul e urît, omul e crud, omul e smintit. Nici o putere binefăcătoare nu-i va întinde mîna pentru a-l scoate din prăpastie. Răul, sub forma unor prezențe active și hidoase, nu-l slăbește o clipă. Oriîncotro s-ar întoarce, el nu vede decît nebuni, brute sadice, fantome, monștri și demoni. Nici un licăr de speranță, nici o rază de frumusețe. Infernul s-a închis în jurul său și, cu toate că rămîne un om sociabil și-și primește bucuros prietenii, musafirii nelipsiți din *Quinta del Sordo* sînt nevăzuții care-i șușotesc povestiri tragice. Și

el pictează aceste povestiri în culorile urei și ale beznei, fără să le dea o semnificație precisă, întocmai așa cum le-a primit de la duhurile rele ce mișună în preajma sa. Și cînd le studiem, înțelegem că, pentru Goya, infernul este aici, iar demonii sînt chiar oamenii. Nu exista nici un gol între realitatea cotidiană obiectivă și fantasticul infernal. Acesta nu se mai proiectează într-alt spațiu și într-alt timp: el este *hic et nunc*. Lumea e în mod radical rea și osîndită fără putință de izbăvire. Cînd îl pictează pe *Hristos pe Muntele Măslinilor*, Goya reprezintă un biet vagabond cu fața schimonosită de groază și absolut incapabil să salveze omenirea, pînă-ntr-atît au și început să-l înghită grelele perdele de întuneric pe care ingerul purtător al potirului fatidic anevoie le mai dă deoparte. În cerul negru nu există nici un Dumnezeu: cum să nu te temi oare de faptul că acest Dumnezeu a intrat în cîrdășie cu infernul, de vreme ce credincioșii lui sînt niște flagelanți smintiți și mazochiști, preoții lui niște călăi ai ereticilor și necredincioșilor, iar procesiunile se desfășoară în atmosfera de coșmar a unei chermeze de vrăjitoare, de nebuni și de demoni!

Chipul omenesc, în stare să exprime atîta noblețe și atîta frumusețe, s-a preschimbat într-o mască delirantă, obscenă, imbecil ironică, pe care risul are violența sfișietoare a unui strigăt de deznădejde. Acest ris de nebuni, de schingiuitori ce se desfată cu suferințele victimelor, însăși schimonoseala de moarte a acestor victime, totul afirmă, cu stăruința unei obsesii, că singurul lucru real este neantul. Nada: scheletul din *Dezastrele războiului* ridică piatra propriului său mormînt, pentru a scrie cu virful degetului, în pulberea osemintelor, acest mesaj funest al lumii de dincolo, ce rezumă toată gîndirea lui Goya. Și pentru că nimic nu există, totul are aceeași semnificație și aceeași valoare.

Visul și starea de veghe sînt la fel de simultane ca pămîntul și infernul, iar coșmarul amestecă laolaltă figuri hidoase de vedenii nocturne sau diurne, evenimente contemporane, masacrarea de către canibali a episcopului din Québec, atrocitățile din timpul invaziei franceze și întrecerea în ferocitate și grozăvie dintre

soldatii lui Murat și gherilieri. Fapte obiective și imagini de coșmar hrănesc deopotrivă fantezia neliniștită și sălbatică a pictorului, aplecat asupra demonilor săi interiori și nemaivăzînd în univers decît o sinistru răstălmăcire a creației divine: triumful Necuratului, al Diavolului care, pentru a înșela mai bine oamenii, a luat chipul Tuturora și se strecoară pretutindeni. Sabatul nu mai are loc la Aquelarre unde se adună adoratorii Țapului; nici o deosebire între vrăjitorii și vrăjitoarele care participă de obicei la aceste audiențe, și penitenții chercheliți ai *romeriilor**, care, întorcîndu-se de la fîntina miraculoasă din San Isidro, lăläiesc în gura mare osanale Diavolului. La exorcizarea unui posedat, preoții și asistenții sînt ei înșiși demoni. În lumea lui Goya din «maniera neagră» și din gravuri — *Disparatele, Dezastrele, Capriciile* — în litografia *Colosului*, singurul locuitor al unui univers pustiu, fiecare individ în parte poate fi fantomă, diavol sau vrăjitor. Zidit în tăcerea impusă de surzenie, el pare izolat de frumusețea universului și ai spune că e orb în fața ei. Toate simțurile îi sînt îndreptate spre neliniștita lui ființă lăuntrică, unde s-au cuibărit halucinațiile, iar faptele cele mai nevinovate își mărturisesc apartenența la infern. Autoportretul lui Goya aflat la Metropolitan Museum (New York), cu ochii aceia bintuiți, cu sprincenele ca niște aripi de liliac, cu o gură amară încercuită de riduri adînci și a cărei expresie senzuală s-a preschimbat într-un crîncen blestem, este imaginea unui halucinat și seamănă ciudat cu autoportretele maestrului *Povestirilor nocturne*, E. Th. A. Hoffmann; și unul și altul, și pictorul și poetul, poartă pe chip stigmatul familial al infernului.

La drept vorbind, infernul lui Goya este mai tragic și mai deznădăjduit decît al lui Bosch, căci nimic nu i se opune. Diavoliul pictorului din Bois-le-Duc purtau liveaua hidoasă a demonului și scorneau cu rafinament măști ingenioase. La Goya, ca și la Ensor, masca e însuși chipul omenesc, și toată recuzita demnă de-o reprezentare a misterelor medievale împrumutată de Bosch din magazia cu accesorii

143 * În spaniolă: pelerinaj (N.Tr.)

a Confreriei* sale se simplifică în cazul spaniolului; acesta nu inventează monștri. Nici nu-i nevoie, de vreme ce omul este el însuși un monstru prin excelență. Uneori, coșmarurile îi arată un soi de pigmei înfoliți în șaluri groase și cocotați pe crengile copacilor, lugubre și paradoxale păsări de noapte, ascultind acolo predicile infernului; sau oameni zburători, care filiiie uriașe aripi asemănătoare celor fabricate de Leonardo da Vinci pentru a pluti în spațiu, luindu-și avânt din înaltul muntelui Cerceo; sau țărani înnebuniți, pe care o vijelie diavolească îi înalță între cer și pământ, tirindu-i spre cetățile misterioase agățate pe niște faleze; sau un cline, singura viețuitoare de pe lume care a reușit să supraviețuiască unei catastrofe și care urlă la noapte, la moarte, singur în vid; sau crepusculul și furtuna care iau înfățișarea unui uriaș (Imaginea 37) și pun pe fugă turmele, călăreții și căruțele, semănând o spaimă fără de nume; sau călugări care au dat iama în cămările mănăstirii și pe care miini nevăzute îi trag în pământ, îi înșfacă de pulpana anterioare și ei se infundă încet-încet pînă cînd vor ajunge în infern.

Pentru vizionarul și posedatul Goya, totul se inversează și ia culorile acestui infern. Figurile de *majas* și *majos*** din picturile și cartoanele de tapiserie, care-l dovedeau urmașul fericit al lui Tiepolo și al lui Watteau, se rezumă, în colosul năting numit Bobalicon, la fantomele purtate de o *jota**** despre care pe drept cuvînt se poate spune că-i îndrăcită.

Antichitatea mitologică: Saturn devorîndu-și copiii, sfidare îndrăzneată aruncată Dumnezeuului creștin. Carnavalul: ce minunat prilej de a deghiza diavoli în oameni și invers, mascînd toată lumea. În comentariile compuse pentru fiecare planșă din *Caprichos*, relativ la *Capricho VI* scrisese următoarea frază, ilustrînd foarte bine acea *filozofie a necunoașterii*

* Potrivit unor exegeți, Bosch ar fi făcut parte din secta Adamiților care susținea comunicarea cu divinitatea prin dragostea trupească (N.Tr.)

** *Maja*: tinăra spaniolă frumoasă, din popor; *majo*: un fel de «dandy» tot din popor (N.Tr.)

*** Dans național spaniol (N.Tr.)

pe care și-o însușise: «Lumea este o mascaradă. Chipul, veșmintele, vocea, totul este contrafăcut. Toți vor să pară ceea ce nu sînt. Toți se înșală între ei și nimeni nu se cunoaște pe sine».

Prin urmare, este cu neputință să deosebești adevărul de neadevăr, autenticul de minciună, năluca de percepția obiectivă, visul de realitate. Goya nu numai că nu pune stavilă revărsării viselor, care-s întotdeauna coșmarurile unui obsedat, dar le înregistrează cu sirguință, și există mai ales nouă desene care sînt, el însuși a spus-o, imaginile unor vise dintr-o singură noapte. Își cunoaște bine musafirii nocturni, și frica nu-l slăbește o clipă, chiar cînd se încumetă să vorbească despre ei cu ironie. «Apoi, cînd se face ziuă, comentează *Capricho 80*, ei fug care-necotro, vrăjitoarele, kobolzii, vedeniile, imaginile fantastice. E bine că această semînție nu iese la iveală decît noaptea și pe întuneric. Nimeni n-a putut afla unde se zăvorăse și se ascund peste zi. Dacă cineva ar izbuti să dibuiască un cuib de kobolzi și să-l arate într-o cușcă, la ora zece dimineața, la Puerta del Sol, nu i-ar mai trebui nici un fel de moștenire.»

Los Caprichos datează din 1792, anul cînd a fost grav bolnav; la început, Goya intitulase această suită de gravuri *Sueños*, adică Visuri; noaptea și coșmarul aruncă omul, legat fedeleș, pradă puterilor infernale; acesta-i momentul cînd Goya a devenit, precum o spune Gotthard Jedlicka *, «primul supra-realist al artei contemporane». Alogicul, iraționalul dobîndesc puteri de lege. Compatriot al lui Calderón, care scrisese că «viața e un vis», Goya proclamă «somnul rațiunii», zămislitor de monștri. Dar în timp ce Calderón ne reamintea că nopții îi va urma o nouă dimineață și că în vis chiar trebuie să ne pregătim a relua contactul cu realul, cu trezirea, Goya mărturisește confuzia inexorabilă dintre visat și trăit, dintre halucinație și percepție. Cu mare greutate consimte să atenueze dramaticul avertisment cu privire la «somnul rațiunii» în *Capricho 43*: «Fantezia lipsită de rațiune zămislește monștri.

* Prefață la catalogul Expoziției Goya de la Kunsthalle, Basel, 1953 (N.A.)

Unite, ele nasc adevărați artiști și făuresc minunății». Aceasta-i convingerea lui Goya în 1792. Pe vremea aceea era încă un om al secolului al XVIII-lea, secolul intelectului și al rațiunii, și credea totuși că rătăcirile nebuniei pot fi stăpinite. Dar nici-cînd, din Evul Mediu și pînă atunci, magia, falsul misticism, supranaturalul aberant nu cunoscuseră o răspindire atît de activă, iar cultul Diavolului, potrivit mărturiilor de epocă, era foarte la modă și oficiat, pare-se, cu multă osîrdie. Spaimele copilăriei, basmele, legendele populare aragoneze cu demoni și strigoi, îi modelaseră imaginația: ele vor pecetlui întreaga sa operă, conștient sau nu, iar la toate acestea se adaugă amărăciunile infirmului, visele urite ale obsedatului. Interesul său pentru fantasticul lui Piranesi, din care deținea o bogată colecție de gravuri, dovedește că întotdeauna căuta artiștii cu care avea afinități și care trăiau într-un univers identic. În același timp, el va lăsa o descendență importantă în romantismul spaniol cu Leonardo Alenza, Eugenio Lucas, José Parcerisa, descendență ce se prelungește pînă la Salvador Dalí. Să nu uităm, de asemenea, influența exercitată asupra lui Odilon Redon, care a făcut din litografia *Floarea mlaștinei* un «omagiul lui Goya». În opera lui Solana, obsesia măștii, a funebrului, a fantomelor, apare ca o trăsătură goyescă prin faptul că este tipic spaniolă, străbunul ei fiind Valdés Leal. Subiectele tablourilor lui Solana prelungesc acel «cult al morții» mult îndrăgit de arta spaniolă o dată cu Morales, Valdés Leal, Goya și Lucas, cea gravitate taciturnă, aspră, de o ironie cruntă uneori, care aruncă în neant tot ce trece drept real în ochii celorlalți. Există, în acest pictor un pesimism destul de crud, în buna tradiție a maestrului *Capriciilor*, un mod provocator aproape de a expune realitatea, ca și cum *aceasta* ar exista într-adevăr, pentru a spune apoi, în maniera misticilor creștini, că totul e de fapt pulbere și noroi sau, precum hindușii, că-i vorba numai de un joc de iluzii, de minciuni enunțate de acea îndărătnică și nesăbuită dragoste de viață ce-i obsedează pe toți oamenii. În virtejul de himere și vedenii tipic spaniole (și prin aceasta José Gutiérrez

Solana e cît se poate de castilian), în bazarul de obiecte eteroclite adunate parcă de la Rostro, tîrgul de vechituri al Madridului, doar armoariile Morții au valoarea autenticului și *forță de viață*.

Dacă am ridica glugile penitenților care urmează procesiunile, poate că n-am găsi decît o hircă, o mască rinjită, o față moartă sau doar un gol, și *Îngropăciunea Sardelei*, deja celebrată de Goya, dobindește gravitatea feroce a unei mascarade sătești, a unui carnaval de țărani, a căror veselie chiar are ceva lugubru și infricșător. Într-adevăr, pentru Solana totul este mască: însăși chipul omenesc, iar cînd pictează portrete — i-a făcut unul lui Miguel de Unamuno, celebru pentru intensitatea privirii, soliditatea modelajului, obiectivitatea *viguroasă* a unei ființe care-i în același timp și trup și suflet — el dă de înțeles că în dosul aparenței vizibile a individului se suprapun alte realități, în straturi vii, pe care intuiția pictorului le demască, pe măsură ce sporește comunicarea cu personajul său. Portretele sînt veridice și-n același timp imaginare, pentru că presupun tot necunoscutul conținut în cunoscut, tot misterul înspăimîntător al evazivului și al nepătrunsului.

În cazul lui Ensor, spectatorul presimte că masca e goală (și tocmai de aici decurge grozăvia ei), dar la Solana, dimpotrivă, ea ascunde un vălămășag de prezențe sălbatice și diavolești și împrumută afabulația anecdotelor burlești și sinistre, tot atît de vechi ca și Carnavalul; bunăoară, scena înfățișînd la căpătîiul unui muribund niște medici, de fapt draci deghizați, care pindesc sufletul pe cale de a părăsi trupul. *Procesiunea Morții*,* *Măștile* din colecția Edgar Neville, *Orologiul Morții* (colecția Don Juan Valero) constituie variațiuni *viguroase* și sfîșietoare pe o temă centrală, care nu se schimbă prea mult intrucît aceeași atmosferă funebră învăluie și penitenții și măștile, și oamenii care iau parte la funeralii. *Todo es nada*, aceasta trebuie să fie devisa pictorului care, în *Oglinda Morții*** pune alături de un cufăr

* Museo de arte contemporáneo, Madrid (N.A.)

** Col. Don Mariano F. Zumel (N.A.)

conținând o hircă uriașă și un schelet minuscul două figuri enigmatice, relevind și ele acea prezență tragică ce nu-l părăsește niciodată sau aproape niciodată: un personaj cu brațe nemăsurat de lungi, al cărui chip inert și lipsit de expresie, minjit în culori țipătoare, aparține pesemne unei păpuși sau unui manechin, un soi de *jeannette* pe care femeile își puneau odinioară pălăriile, iar de cealaltă parte a cufărului, față-n față cu marioneta, o femeie goală, al cărei trup pe jumătate descărnat lasă să se vadă scheletul. Dar în oglindă nu apare nici o imagine; pretutindeni moartea, vidul, neantul.

Inspirat de acest sentiment tragic al vieții, José Gutiérrez Solana a pictat și el, asemenea lui Bruegel, un *Triumf al Morții**, hidoasă paradă de stîrvuri descărnate și de schelete, tirind într-un dans macabru și nemilos toate vîrstele, toate condițiile, în timp ce, pe fondul tabloului, se dezlănțuie vijelia care începe nimicirea întregii omeniri (Imaginea 38). Partea cea mai bună a artei lui Solana și concluzia filozofiei sale sint exprimate aici cu o tragică evidență, ca o lecție necruțătoare.

Să fi cunoscut Goya picturile lui Alessandro Magnasco? Pare îndoielnic, și totuși sint puțini artiști din secolul al XVIII-lea atît de apropiați de spiritul său ca *Lissandrino*. Magnasco duse «maniera neagră» a genovezilor pînă la cel mai înalt grad de expresivitate fantastică. Sentimentul său dramatic, de o profundă și intensă autenticitate, îl făcea să trăiască și el într-o lume de coșmaruri, și fiecă tablou aduce o zguduitoare mărturie. Magnasco n-a înfățișat niciodată infernul, dar asijderi lui Goya din gravuri și din *Quinta del Sordo*, pătruns de presentimentul prezenței diabolice, el a dat chip de infern pînă și celor mai inocente compoziții ale sale — la prima vedere — fie că-i vorba de o șatră de țigani în ruinele unui palat, de o serbare populară sau de o întrunire de quakeri. Pătruns mai mult ca oricare dintre contemporanii săi de tragicul baroc, de impresionanta și copleșitoare melancolie a unui destin care-l supune

* Col. Concepción Valero (N.A.)

pe om, în această lume, la toate chinurile sufletului și ale cărnii, tehnica sa, folosind trăsături largi de penel tirite în împăstări de brun, de gri și de negru, înfățișează carnea dureroasă și sufletul torturat de poftă, de remușcare, potrivit convingerii că omul este osîndit și hărăzit demonilor înainte chiar de a fi murit. Tușa lui scapără și fulgeră smulgînd din materia mocirloasă în care gîndirea se împotmolește scînteieri de roșu, de galben sau de albastru. Simbol al pămîntului argilos ce se lipește de tălpile omului, îl trage în jos și-i țintuiește pînă și avinturile sufletului, brunul lui Magnasco se îngroașă în clarobscurul nopților furtunoase. El este livreaa funebră în care sint înveșmîntați deopotrivă vagabonzii, soldații, călugării și alchimiștii care pregătesc în strana părăginită a vreunei biserici în ruine tot soiul de fierturi necurate, licori de dragoste sau otrăvuri fulgerătoare, sub privirea mucalită a unei maimuțe pîndind un schelet de copil.*

Umanitatea descrisă de el nu-și va afla nici pace și nici tihnă pe lumea asta. Călugării săi, roși de asprimile vieții monahicești, schelete drapate în abaua ponosită pe care o flutură vîntul îndoielii și al ispitei, se frîng într-o rugă deșartă, în timp ce pofta și regretul le biciuie trupurile vlăguite. Fie că-și încălzesc picioarele înghețate la un foc abia pilpînd, fie că încearcă să afle calmul și certitudinea în bucoavnele flendurite din biblioteca lor, fie că se flagelează sfîșiindu-și și mai tare umerii descărnați, fie că cer duhovnicului iertarea păcatelor și canonul care să-i izbăvească de Necuratul, toți acești călugări bîntuiți, întocmai vrăjitoarelor lui Goya, iau parte la un sabbat al cărui Stăpîn e nevăzut dar prezent (Imaginea 40).

Toate temele goyești sint conținute în picturile funinginoase ale acestui genovez halucinat. El a întîlnit, hodorogînd pe drumul tăiat de făgașe și escortat de paznici înarmați, «căruta nebună»**, tixită cu demenți, legați fedeleş și apatici, purtînd pe cap scufii țuguiate, asemănătoare acelor purtate de ereticii duși la rug în crunta și preacucernica

* Col. contelui Fausto Lechi, Calvisano, Brescia (N.A.)

** Col. Gatti-Casazza, Veneția (N.A.)

Spanie. În lumina de pucioasă și de păcură a unei zile de sfârșit de lume, această sinistă procesiune constituie una dintre cele mai înfricoșătoare pagini din extraordinara colecție de viziuni macabre pe care o desfășura pictorul în ultimii treizeci de ani din viața sa.

La moartea lui Magnasco, Goya avea trei ani; ei își transmit unul altuia această concepție de viață pesimistă potrivit căreia « omul este lup pentru semenul său ». Indiferent de subiect, motivul de căpetenie al tabloului rămâne obsesia morții și damnațiunea. *Inchinarea Magilor* înfățișează niște bătrini roși de tristețe și de remușcare, aruncînd la picioarele Pruncului-Dumnezeu nu daruri scumpe, ci piepturile lor stîlcite de pietre, sufletele lor chinuite de neostoite suferințe. Bacanala, temă tradițională de pagine desfătări, se dezlănțuie noaptea, într-un cimitir, și înflăcărarea satirilor dăntuitori conferă acestei serbări veselie macabră a sabbatului și a dansurilor de moarte *. Muzica țiuită a fluierelor ademeneste în afara umbrei, în care se răsucesc copacii despuiați, un personaj cu chip de țap, fluturînd zdrențe negre, și care nu-i desigur decît eroul de la Aqualarre, locul unde se zbințuiau vrăjitoarele castiliene. Și dacă ne-am îndoi cumva, ar fi destul să constatăm că într-un tablou contemporan acestuia, avînd drept subiect *Funerariile evreiești*, decorul este asemănător, și aceleași lespezi în formă de piramide, aceleași sarcofage străjuiesc zbenguiala aegypanilor ** și îndurerarea gesticulantă a hebreilor prăbușiți printre coșciugele desfundate ***.

De ce-o fi tratat Magnasco în repetate rînduri subiectul bizar al *Predicii într-un templu de quakeri*, de vreme ce, în acea epocă, nu ființa în Italia nici o ramură a acestei secte care, pe la mijlocul secolului al XVII-lea, încercase zadarnic să se implanteze la Livorno și la Veneția, dacă nu tocmai pentru că însuși numele de quakeri, « tremurici », sugera imaginației sale bolnăvicioase o întrunire de bărbați și de femei care-și mărturiseau zbuciumul în sfîșietoare spovedanii publice. Aceste predici se desfășurau într-un

* Col. A. Basevi, Genova (N.A.)

** Satiri (N.Tr.)

*** Col. particulară (N.A.)

decor straniu: un teatru în hemiciclu, cu mai multe etaje de loji zăbrelite, unele dintre ele avînd obloanele deschise. Chiar dacă la Genova sau la Milano avusese prilejul să vadă sinagoge adevărate, iar pe cea mai frumoasă dintre ele a și pictat-o pentru uluitoarea suită de compoziții religioase aflată în posesia mănăstirii de la Seitenstetten din Austria, nu încapă îndoială că templul quaker a fost executat *din fantezie*, și gustul pentru « bizar » află aici un aliment savuros. Pentru că, la el, totul trebuie să aibă aceeași rezonanță funebră, chiar și figura șugubeată a lui Pulcinella devine un sinonim al suferinței și al spaimei. Cele două « măști » din colecția Gatti-Casazza, modelate cu violență într-o materie grea și întunecată, care amintește de Daumier, și-au pierdut voioșia atribuită îndeobște de *commedia dell'arte*. Așezat melancolic pe un taburet, unul dintre personaje cîntă la chitară, celălalt îl învață să citească pe un Pulcinella copil, împovărat de o cocoasă grea ca un blestem, și poate nicăieri ca în aceste două picturi pline de amărăciune și de dezamăgire n-a exprimat Magnasco mai grăitor suferința legată inexorabil de condiția umană.

În sfîrșit, în ultimii săi ani de viață — probabil în ultimul chiar, 1749 —, Magnasco a adunat într-o scenă plină de neliniști ascunse întreaga sa filozofie de viață: *Recepția într-o grădină*, de la Palazzo Bianco din Genova. Aici nu mai apar victime în ghearele torturii, nici mări involburate, nici călugări flagelanți și vrăjitoare; e vorba de o compoziție ciudată, calmă, armonioasă, avînd drept cadru una din acele « vile » princiare de pe coasta lîgură, la Albaro, zice-se, unde s-au întrunit numeroase personaje: episcopi însoțiți de abații lor de curte, paji înveșmîntați în mătăsuri trandafirii, vinători proptindu-se în lungile lor flinte. Rezemat în coate pe o balustradă, un pictor desenează voioasa adunare; e chiar Magnasco, și se remarcă mina lui fină, așijderi mîinii lui Watteau. E către seară; prelații joacă cărți, tineri gentilomi poartă convorbiri subtile și galeșe cu femei spirituale și frumoase: eroii obișnuiți ai serbărilor galante, dar nici aceștia « nu par să creadă în fericirea lor ». Și ei sînt niște suflete chinuite, și într-o măsură mult mai mare decît ceilalți. În jurul lor a încremenit o atmosferă de me-

lancolie și de moarte și nimeni n-ar putea spune de cită vreme se află acolo, căutînd cu înfrigurare o fericire de negăsit sau pierdută. Pentru sufletele chinuite, trupul nu mai există, și Magnasco ne lasă să înțelegem aceasta, fără a mai recurge la obișnuitele sale evidențe tragice, într-un tablou cu totul excepțional în opera lui. Timpul a părăsit aceste ființe lăsate în « vidul » limburilor, al purgatoriului, în acest spațiu al fantomelor, unde gesturile firești ale vieții pămîntene se repetă, mașinal, zadarnic, fără dorință, fără plăcere; și poate că tocmai asta-i pedeapsa acestor bărbați și femei, uitați de soartă la hotarul nedeslușit dintre ființă și neființă.

Magnasco n-a spus răspicat nimic din toate acestea, dar a pus un semn, și un semn destul de grăitor pentru cine știe să-l înțeleagă; această grădină a desfătărilor, în care oaspeții de la Albaro obișnuiau să se întrunească, s-a transformat, în timp ce ei înșiși rămîneau neschimbați, nu se mai puteau schimba, de vreme ce se aflau deja « de cealaltă parte ». Uriașele vase de flori s-au scorojit și au pleznit, umezeala macină verticală, ca la pictorii chinezi. Între dalele de sub picioare s-au căscat o mulțime de crăpături, iar ei, ca și cum n-ar avea conștiința acestei destrămări ce cuprinde lucrurile din jur, neschimbați, încrămeniți în poftete, în nostalgiile, în aspirațiile lor neîmplinite, ca într-un vis, care este pentru ei realitatea eternității, cu inconștienta spectrelor care încă nu știu că nu mai trăiesc, umbre care și-au păstrat crisalida străvezie de oameni vii, fără de trupuri și fără de suflete, își continuă acest dialog de morți, iar purtătorii lecticelor, adormiți între hulsele *portantinelor*, nu se vor trezi decît în ziua Judecății de Apoi.

Diavolul știe ce soi de ispită i se potrivește fiecărui ins în parte: aceea pe care o cheamă, o îndură, o dorește poate, și-n care a și căzut în mod implicit. Pentru visătorii și petrecăreții fericii din grădina de la Albaro, această ispită trebuie să fi fost durată. Eternizarea clipei de fericire sau cel puțin de pace a spiritului și a simțurilor, de desfătare, trebuie să fi fost dorința necugetată pe care o adresau, inconștient

sau nu, lui Dumnezeu, Diavolului. Diavolul i-a auzit și iată-i acolo, pe vecie, păstrînd frumusețea, grația, tinerețea, spiritul, pe care doreau să le stăpînească de-a pururi: Diavolul le-a acordat această aparență, și astfel au fost preschimbați în *suflete chinuite*. « Atunci, strigoi fără de oase, m-oi odihni, sub tufele de mirt umbroase. . . »* Împreună și totuși despărțiți de prăpăstii, osîndiți să mimeze bucuriile pe care nu le mai pot simți.

Imaginea simbolică a acestei ispite pluriforme a fost fixată în pictura fantastică prin două personaje de sfinți, care, datorită calității lor de sfinți, sînt mai expuși ca oricine asalturilor Diavolului: sfîntul Anton și sfîntul Cristofor. Ispitirea sfîntului Cristofor, înfățișat mult mai rar decît Părintele Deșertului, prezintă un caracter foarte particular. E cunoscută povestea acestui podar avînd menirea de a trece călătorii peste un rîu, ducîndu-i în cîrcă de la un mal la celălalt, și care, într-o bună zi, se pomenește împovărat cu pruncul Isus. . . Nu voi analiza semnificația simbolică a acestei scene; voi reține doar semnificația *trecerii* și modul în care a fost transpusă de anumiți pictori, mai ales din Țările de Jos, căci se pare că pe alte meleaguri caracterul *tentațional* al acestei povestiri nu i-a inspirat în aceeași măsură pe artiști. Unul dintre cei care și-a făcut o specialitate din Ispitirea sfîntului Cristofor, Jan Mandyn, care lucra la Anvers între 1530 și 1557 și a fost puternic influențat de Bosch, a exprimat într-un mod remarcabil spiritul acestei « ispitiri » demoniace, mai ales în tablourile aflate la Pinacoteca din München și la Biblioteca Universității din Liège (Imaginea 41). Infernul își trimite aici monștrii cei mai năucitori, avînd menirea să împiedice trecerea, acea « trecere » simbolică a vieții omenești care, susținută de Dumnezeu purtat pe umeri, atinge fără greutate celălalt țărm, cu alte cuvinte țelul vieții spirituale. Demonii se străduiesc așadar care mai de care să înmulțească drăcoveniile ce vor trezi îndoielile podarului, neliniștea și spaima lui. Purtînd răspunderea « trecerii lui Dumnezeu », într-o altă accepție a

* Ronsard, din cunoscutul sonet către Hélène: *Quand vous serez bien vieille...* (N.Tr.)

tregerii, Cristofor se pomenește incolțit de aceleași asalturi ca și sfintul Anton, și, închipuindu-le, Mandyn a folosit din plin repertoriul de hibrizi ingenios multiplicat și variat de Maestrul de la Bois-le-Duc. Larvele de tot soiul revărsându-se puzderie din gura iadului, de fapt o scăfirlie de om din creștetul căruia țîșnesc flăcări și trimbe de fum, ca dintr-un vulcan, cu o ureche pe jumătate retezată de un cuțit, temă prin excelență boschiană, corăbiile fantome cîrmuite de pești extravaganti, fructele uriașe de care Bosch face risipă în falsele sale Edenuri, nu cîntesc nici hotărîrea nici curajul podarului. Cu ochii ațintiți la dumnezeiasca lui povară, el spintecă neatins gloata demonilor întăritați de neputința de a zdruncina liniștea sfintului atent și recules, nepăsător la drăcoveniile dezlănțuite în jurul său.

Ispitirea sfintului Anton este mai dramatică prin faptul că nu mai țintește să-l împiedice pe om de la împlinirea unui act, implicat în fond de meseria lui, ci asaltează contemplativul — și nu omul de acțiune — în însăși esența contemplației sale. Sfintul Anton este unul dintre acei Părinți ai Deșertului, care locuiau citeodată în colibe de stuf sau în morminte vechi; ei erau prada mult rivnită de Diavol, marea să ambiție fiind aceea de a prinde anahoretul în capcanele grosolane ori subtile pe care i le întindea în cale și pe care magnific Flaubert le-a descris. Ispita varia în raport cu obiectivele diavolului, care ataca fie simțurile, fie inteligența, fie credința. Tertipul cel mai grosolan se materializa într-o femeie despuiată și un ospăț îmbelsugat, la adăpostul cărora o haită de diavoli se strecoară tiptil, impresurind contemplativul. Această temă a fost tratată cu osebite de flamanzi, de Peter Huys, care ne-a lăsat și el o superbă *Ispitare a sfintului Cristofor* (muzeul din Dijon), de David Teniers (Dresda) și în plin secol al XVIII-lea, într-o atmosferă grațioasă de serbare galantă, de Watteau de Lille.

La pictorii germani din secolele al XV-lea și al XVI-lea, în general, ca și la Salvator Rosa, care protăpește în fața sfintului, cu scopul de a-l îngrozi, un demon uriaș pe jumătate om, pe jumătate pasăre, inzestrat cu o hircă de cal și fluturind sălbatec niște schelete

de aripi * (Imaginea 43), infernul folosește arma cea mai vulgară: frica, violența fizică. Demonii sifilitici ai lui Grünewald, care-l snopesc în bății pe schimnicul de pe Retablul de la Isenheim (muzeul din Colmar) (Imaginea 46), gîngăniile uriașe ale lui Schongauer, ale lui Cranach, care, pentru a-și schingiui și mai cumplit victima, o cară prin văzduh și o sfișie cu mușcături și lovituri de gheară, reprezintă o concepție fizică a ispitirii menită să impresioneze poporul germanic, probabil mai puțin sensibil decît flamanzii ori italienii la ispita plăcerilor senzuale.

Aceste modalități de tratare a temei țin de moralitate, ** de predică, de misterul medieval unde spectatorilor le plăcea să vadă topăind în fața lor diavolii de care le era teamă și le stirneau în același timp risul. Această ambivalență, grotescă și înfricoșătoare, a Demonului, se explică prin necesitatea — într-o epocă ce credea în diavol ca fenomen activ și ca prezentă — de a învinge frica foarte reală pe care o inspira el, prin convingerea că i se poate veni de hac, întii și-ntii practicînd cu sîrg virtutea și pocăința, apoi prin aceea că femeile și țăranii pot totuși să-l tragă lesne pe sfoară pe mîrlanul hulpav de suflete, cum se întimplă de obicei în povestirile populare versificate (fabliaux) și, în sfîrșit prin faptul că, la momentul potrivit, Fecioara și sfinții vor pune și ei umărul pentru izbăvirea păcătosului.

Calitatea celui ispitit — un schimnic de o mare curățenie sufletească — impune ca Infernul să lupte împotriva sfintului Anton cu cele mai redutabile arme ale sale; frica, violența fizică, desfătările cărnii nu sint de ajuns. O dată cu Jacques Callot însă s-a presupus că o armie de monștri scheletici, de insecte uriașe, de spiriduși muzicanți și ghiduși — care potrivit expresiei lui Dante în *Divina Comedie, del suo culo faceva trombetta* — ar putea să-l răpună. Compunînd scene de teatru — asemenea lui Bosch —, organizînd cavalcade și divertismente, Callot tratează Ispitirea Sfintului Anton în ambele sale variante, cea din Florența și

* San Remo, Pinacoteca Rambaldi di Colverodi (N.A.)

** Autorul se referă la genul astfel denumit în literatura dramatică medievală (N.Tr.)

cea din Paris, ca pe o feerie spectaculoasă, mai mult comică decât înfricoșătoare, un soi de operă macabră, în care mișună tot soiul de mașinării zburătoare mult îndrăgite și de decoratorii din familia Bibbiena sau Burracini. Infernul lui Callot este înainte de toate un spectacol teatral și, ca atare, după depășirea primei surprize și a primului moment inevitabil de spaimă, el nu mai are nici un efect asupra sufletului unui schimnic din deșert, bine călit de toate asprurile vieții monahicești* (Imaginea 48).

Natura ispitei, imaginată și reprezentată de Hieronymus Bosch, este de altă calitate, mai rafinată, înfinit mai primejdioasă și în măsură să lovească un spirit religios în miezul cel mai sensibil al gândirii sale; ea ar da dreptate acelor biografi ai pictorului care bănuiesc că Bosch a fost adeptul unei secte eretice sau al vreunei grupări precum Frații Spiritului Liber, cu o spiritualitate nu prea ortodoxă, și că a reflectat adinc asupra aspectelor metafizice ale unei probleme pe care ceilalți artiști o simplificaseră cu destulă nai-vitate. În zilele noastre, Salvador Dali a reinnoit concepția boschiană a ispitirii, punind să se perinde în fața sfintului un alai extravagant de elefanți uriași cocoțați pe nesfârșite picioare de păianjen. Articulația monstruoasă a hibridului — apar acolo și cai cabrindu-se fantastic... — este atât de iscusită, atât de *firesc* întocmită, încât, dominând până și spaima, o idee insidioasă începe să pună stăpânire pe Anton: să fie oare adevărat, să fi creat într-adevăr Dumnezeu fap-turi atât de absurde și de potrivnice firii? Iar dacă nu-i vorba de Dumnezeu, căci el este inteligența su-premă, iar acești monștri sint zămisiți de nebunie, înseamnă oare că mai exista un creator avînd și el puterea de a fabrica un univers și care, cu o perversitate vădită, îl vrea monstruos, reinviind astfel Haosul pe care Dumnezeu îl abolise? (Imaginea 47).

Gestul măreț cu care sfintul Anton al lui Dali refuză această viziune, pe care ar dori s-o creadă simplă nălu-cire, dar care din nefericire este tangibilă, reală, ade-vărată, nu mai e un impuls al spaimii, ci încercarea de a arunca în haos, în neființă, fap-turile diavolului.

* Desen, Petit Palais, Paris (N.A.)

În cazul lui Bosch, sfintul Anton se retrage, de obicei, într-o cochilie de tăcere, își zăvorește simțurile în fața acestui gînd tot atît de monstruos ca și ființele pe care le întruchiează; nu vrea să vadă, nu vrea să audă, pentru a-și putea păstra credința că Dumnezeu a creat o lume armonioasă, logică și rațională, și nu lumea smintită pe care i-o propune, cu violențe, Dia-volul, o absurdă panoramă mișcătoare (Imaginea 49). O dată cu Bosch, fantasticul afirmă ispita cea mai pri-mejdioasă pentru spirit, care nu mai este zdruncinat doar de emoții, ci atins lăuntric în convingerile ce privesc divinitatea și ordinea lumii. Asistăm aici la nașterea acelei forme de fantastic intelectual ce atacă fățiș rațiunea în cele mai sigure fortărețe ale ei; un fantastic intelectual care se va dezvolta, pe măsură ce stăpînirea rațiunii își va spori tirania, pînă-n epoca noastră, cînd iraționalul va folosi chiar armele inte-lectului pentru a-l asalta, fără ca prin ea fantasticul instinctiv și *fantasticul organic*, izvorite din inconștient și din emoția fizică, să piardă ceva din efica-citatea lor. În cazul prodigiosului creator de monștri care-i astăzi Salvador Dali, fantasticul intelectual al asociațiilor incongruente, care-și dictează imaginile conform modului tradițional de reprezentare a Ispi-tirii sfintului Anton, se amestecă în tot ce răbufnește înlăuntrul lui din lumea onirică și dintr-o obscură interpretare a universului visceral.

În picturile lui Bosch, invenția monștrilor demoniaci se complică în primul rînd prin aceea că, o dată cu Renașterea, credința în Diavol nu mai este ceva de la sine înțeles, ca în Evul Mediu; ea amestecă neîncredere, scepticism și ironie; apoi, prin faptul că, fiind și actor și regizor-decorator al misterelor confreriei sale de la Bois-le-Duc, Bosch închipuia lumea supranaturală prin optica teatrului, ceea ce implică intervenția unui ele-ment spectacular.

În mod simultan, se face simțită teatralizarea și secu-larizarea infernului. Teatralizare adeseori superbă, de o amploare vizionară rar egalată, ca în tabloul de la muzeul din Besançon, atribuit lui Monsù Desiderio, unde pot fi văzute niște perspective de caverne pe care le vor îndrăgi decoratorii baroci, iar mai tîrziu le va relua, într-un puternic elan de lirism, așa cum am

mai spus-o, gravorul romantic englez John Martin. Nemaipomenitul Jacob Isaacszon Swanenburgh, din Leyda, care a avut mari necazuri cu Inchiziția, pe vremea cînd se afla în Italia, pentru modul cum înfățișase infernul, adaugă la accesoriile tradiționale o seamă de « invenții » de un efect uluitor. Astfel, în monumentalul *Infern* de la muzeul Pomorskoie (Gdansk, Polonia), el imaginează acel detaliu fantastic cu barca lui Caron preschimbată într-un soi de corabie fantomă plină cu osîndiți, care zboară prin văzduh fluturînd în vînt uriașe pinze din giulgiuri zdrențuite (Imaginea 50).

Să mai adăugăm, cu privire la Bosch, că datorită relațiilor sale cu anumite secte heterodoxe, acest criptoretic a introdus un mare număr de simboluri și de semnificații alegorice în reprezentări fantastice care puteau trece drept gratuite și chiar « hazlii » în ochii neinițiaților. La simbolismul creștin tradițional, studiat de José Roberto Texeira Leite* se adaugă desigur *limbajul formelor*, un secret al sectei, unele învățăminte prudent mascate și un cifru al figurilor inteligibil doar pentru inițiat. Toate acestea sînt amestecate cu o fantezie amestecată și cu o inspirație capricioasă, care multiplică neobosit o seamă de invenții burlești și înfricoșătoare.

Simbolismul numeric a fost semnalat de Wilhelm Fränger în importanta sa lucrare, *The Millenium of Hieronymus Bosch*,** o expunere a raporturilor probabile ale pictorului cu Frații Spiritului Liber. Pe panoul *Păcatelor de neiertat* (Prado), numărul de raze din aureola lui Hristos e de o sută douăzeci și opt, cifră cu o semnificație ocultă capitală, pare-se. Înțelegerea acestei semnificații se dobîndește descompunînd cifra în elementele sale aritmetice. Pentru Frații Spiritului Liber, numărul 28, obținut prin înmulțirea celor șapte păcate de neiertat cu patru, semnifică atît divinită cît și demoniacul; « o sută este numărul prin excelență biblic și reprezintă minunile făptuite de Dumnezeu ». Șaptele, după Castelli, care se referă la Philon,

reprezintă Universul*. În sfîrșit, după Cabală, 128 este cifra lui Mesia. Aceste subtilități îngrozitor de complicate și de erudite, foarte pe placul Renașterii ca și al Evului Mediu, nu lipsesc desigur din picturile « hieroglife » ale lui Bosch și merită să fie examinate pentru ele însele.

Bosch nu se mulțumește să nascocoască doar niște hibrizi de oameni și de animale sau de diferite specii de animale; el introduce în aceste corcitură necurate elemente mult mai misterioase prin crearea unor hibrizi de ființe vii cu obiecte, ceea ce răstoarnă și tulbură ordinea creației într-un mod mai subtil și mai profund decît în cazul înaintașilor săi, inventatorii antici de monștri, sumerieni sau chinezi, ori ciopliitorii în piatră din Evul Mediu. De aici rezultă o confuzie a regnurilor naturii prin mijlocirea căreia se manifestă geniul lui *anapoda*, al diavolului, despre care sfîntul Augustin spunea că este « maimuța lui Dumnezeu ». Într-adevăr, asemenea împerecheri din care se prăsește o făptură însuflețită — căci monștrii lui Bosch trăiesc — al cărei trup este un coș, capul un rit de porc purtînd coif, brațele crengi uscate, labele ghiare de păsări prădălnice, nu pot fi decît demoniace.** E curios de remarcat faptul că cel care l-a apărut pe Bosch împotriva Inchiziției a fost un eminent învățat și teolog spaniol, părintele José de Sigüenza, care-i împarte cu dibăcie operele în tablouri religioase, « ispitiri », și scene de critică socială. « Deosebirea, spune

* E. Castelli, *Il Demoniaci nell'arte*, Milano, 1952. Jacques Combes, Jérôme Bosch, Paris, 1956. Se va consulta de asemenea cu interes *De Alchemia Dialogi Duo*, Beringifratres, 1548 (N.A.)

** « Acesta-i haosul final pe care Maimuța lui Dumnezeu îl alcătuiește cu rămășițele creației divine. Haosul originar era anterior formelor; cîtăltăit nu folosește decît forme denaturate, potrivnice naturii și în care singurele însușiri recunoscutibile sînt cele ce pot parodia, ridiculiza, defăima opera lui Dumnezeu. Pervertind comunitatea cîstită a lucrurilor, pentru a o sili să intre în această conjurație, Diavolul dă lovitura de grație creației din cele șapte zile. Varianta ironică a căderii Îngerilor și a căderii lui Adam este Căderea Obiectului, crima de orgoliu a polonicului, negația satanică a hîrdăului, *non-serviam*-ul castronului... » Marcel Brion, *Bosch*, Editions d'Histoire et d'Art, Paris 1938 (N.A.)

* Jheronimus Bosch, *Ministerio de Educação e Cultura*, Rio de Janeiro, 1956. (N.A.)

** Londra, 1952 (N.A.)

el, ce mi se pare că există între picturile acestui om și picturile celorlalți este că ceilalți au vrut să picteze omul așa cum se vede pe dinafară; singur el s-a încumetat să-l picteze așa cum este pe dinăuntru. »*

După părintele de Sigüenza, Bosch ar fi pictat așadar infernul lăuntric al oamenilor, infernul individual al fiecăruia și nicidecum un loc colectiv de osindă în care păcătoșii erau pedepsiți, potrivit tradiției medievale, în *bolgia* — ca să reluăm cuvântul lui Dante — hărăzită fiecărui păcat în parte. Ceea ce confirmă o dată mai mult că, în spiritul artistului, Ispitirea sfântului Anton pe care a înfățișat-o în repetate rânduri — cele mai importante reprezentări se află la Prado, la Palazzo Ducale din Veneția, la Muzeul din Lisabona, la Muzeul din São-Paulo — este de fapt ispitirea pe care o întâlnește fiecare, o dată sau de mai multe ori în viața sa. Corcitură de ființă vie cu un obiect neînsuflețit conferă acestei ispitiri un înțeles mai rafinat și unele implicații metafizice singulare; omul a atras o dată cu sine, în căderea lui, întreaga specie omenească, animalele, vegetalele, lucrurile; lumea lucrurilor a fost blestemată în clipa izgonirii omului din Paradisul Pămîntesc — lucruri viitoare ca și ființe viitoare. Acesta-i unul din motivele principale de înfricoșare și de deznădejde care constituie « ispitirea » antonină: întreaga creație a fost tirită de Păcat, întreaga creație a fost pervertită, deviată, demonizată. Dacă acestea erau ideile pe care le putuse prelua Bosch de la Frații Spiritului Liber, ale căror precepte ar fi, după Fränger, înscrise simbolic în *Grădina desfătărilor pămîntesti*, de la Prado, atunci credințele sectei relatau anumite forme de gândire ale maniheismului și ale Gnosei.** Răzvrătirea lucrurilor, dramatic înfățișată pe voletul drept (din punctul de vedere al spectatorului, adică cel stîng de fapt, *sinistrul*, cum se și cuvine), preschimba obiectele, corcote sau nu, în demoni. Pedepsiți de unealta desfătării lor, muzicanții sînt înfipti în niște fluieri asemănătoare unor țepi, răstigniți pe harpe, in-

* *Historia de la Orden de San Jerónimo*, 1599 (N.A.)

** În științele oculte: filozofia supremă, conținînd toate cunoștințele sacre și formînd obiectul de studiu rezervat numai inițiaților (N.Tr.)

temnițați în tobe, iar un cuțit retează o ureche uriașă, și ea unealtă a păcatului.*

Maimuța lui Dumnezeu nu se mulțumește să ne impună doar făcăturile sale absurde. Diavolul distruge însăși ordinea vrută de către Creație. Semănînd anarhia, el dezlănțuie pe lume o răzvrătire a obiectelor. Le acordă un suflet, sau o aparență de suflet, asemenea acelor statui de lut denumite golemi, pe care le fabricau rabinii magicieni, însuflețindu-le apoi cu formule magice, dar cărora nu le puteau da și darul vorbirii, întrucît cuvîntul, Verbul, vine numai de la Dumnezeu; și pentru ca să-și împlinească răzbunarea, el înzestrează lucrurile neînsuflețite cu puțința de a se mișca și cu pasiuni care să le îngăduie să urască și să se întoarcă împotriva celui care le-a făurit. Tortura omului se săvîrșește prin obiectul uzual, o cheie, o lampă, un degetar — nu vorbesc de arc, de sabie, de custură, care prin însăși menirea lor pot fi bănuite de o cruzime firească**; e vorba de niște obiecte umile și pașnice, care au fost amestecate în păcat, care au păcătuit așadar o dată cu omul și care, din acest motiv, devin, în lumea de dincolo, unelte osînde. De pe urma legămîntului împotriva firii, pe care, uneori, îl încheie obiectul cu demonul antropomorf sau zoomorf, se prăsește o posteritate nenumărată de monștri, odraslele acestor împerecheri smintite ce prevestesc întoarcerea în haos.

Unul dintre argumentele cele mai dureroase ale Ispitirii sfântului Anton este acela de a se găsi în fața Haosului reînviat de Diavol, cum și ideea că Diavolul, acest Diavol care face atîtea minuni, ar putea fi tot atît de puternic, poate chiar mai puternic decît Dumnezeu. Așa se explică imaginea de pe voletul drept al *Ispitirii* de la Lisabona, înfățișînd un sfînt Anton ajuns la capătul puterilor, tîrîndu-se istovit, cărat mai degrabă de cîțiva călugări milostivi și de un țăran, al cărui chip este chiar portretul lui

* Leite și Fränger sugerează că austeritatea Spiritului Liber vădea o dușmănie deosebită la adresa muzicii. Op. cit. (N.A.)

** Japonezii au credința că anumite săbii făurite în anumite condiții sînt setoase de sînge. (N.A.)

Bosch. De altminteri, el a intrat deseori pe scenă, luând parte la propriile sale născociri infernale, în pofida fricii pe care ar putea s-o încerce — și a vraiei! — pomenindu-se vîrit și amestecat în aceste întimplări înfricoșătoare.

Ceea ce face din Bosch un precursor, și chiar unul dintre « părinții » suprarealismului contemporan, este faptul că regăsim în el acea « sistematizare a confuziei » și acel « iraționalism concret » preconizate cu aproape jumătate de mileniu mai tîrziu de către Dali. Demoniacul apare ca un revers al creației, universul infernal opunîndu-se cosmosului divin în însăși compoziția tabloului. Să luăm bunăoară tripticul de la Escorial denumit *Grădina plăcerilor* sau *Grădina desfătărilor pămîntești*. Drama este construită după cum urmează: un prolog, piesa în sine și epilogul. Prologul este reprezentarea Paradisului lumesc. Într-o grădină în care domnește o pace miraculoasă, dar în care apar totuși anumite amănunte extravagante, în stîncă, în vegetație și chiar în înfățișarea animalelor, Dumnezeu și oamenii trăiesc armonios în sinul unei creații armonioase. Acesta-i pămîntul rinduit de Creator pentru a fi locul de plăcută ședere a seminției omenești. E totuși semnificativ că, în contradicție cu toți artiștii care au înfățișat Edenul, Bosch sădește acolo, chiar înainte de Cădere, unii germei diavolești, ca și cum Dumnezeu ar fi trebuit să poarte de la bun început o răspundere pentru această dezlănțuire a alogiei, a iraționalului, a demențialului expus în panoul central. Aici se învîrte în spirală, potrivit unor ritmuri ciudate, carnavalul nesăbuit al « plăcerilor » și, mai ales, rătăcirile minții și ale simțurilor. Absurdul domnește ocîrmuind pornirile acestor gloate smintite. Pămîntul a fost preschimbat într-un balamuc, alături de care azilele lui Goya sînt de o banalitate grosolană. Dimpotrivă, în acest carnaval al nebuniei, se pune la bătaie tot ce poate născoci o minte bolnavă și niște simțuri rătăcite pentru a-și ațîța desfătul; există în acest panou o risipă de amănunte grotești, în care absurdul împins pînă la ultimele sale limite sfidează rațiunea omenească în toate chipurile cu putință. Gîndul te duce la cuvintele sfintei Mech-

thilde din Magdeburg: « Există un cer plăsmuit de Diavol cu ademenitoarele-i tertipuri. Acolo gîndurile rătăcesc, simțurile sînt triste, și sufletul rămîne tăcut, căci nu află ceea ce îi este hărăzit să iubească prin însăși alcătuirea sa ». Dar unde oare s-a ascuns sufletul izgonit din Grădina Desfătărilor? Bosch nu ne-o va spune niciodată. S-a cufundat fără îndoială, o dată cu trupul, în infernul ce ocupă aripa dreaptă: *infernul muzical*, despre care s-a vorbit, unde caznele diavolești sînt aplicate de însăși obiectele care au slujit drept unealtă a desfătării, sexul pentru senzuali, instrumentul pentru melomani etc. Astfel, sălașul armonios al oamenilor a fost preschimbat într-un balamuc plin de părelnice și mincinoase desfătări și, *post-mortem*, într-un infern unde tot ce sluja plăcerea se preschimbă în caznă.

Aceeași *lecție* este expusă și în tripticul *Carului cu fin* (Escorial), compus analog, cu singura deosebire că voletul înfățișînd Paradisul pămîntesc povestește felurile episoade ale Căderii, pînă la izgonirea de către Arhanghel. Panoul central ilustrează un vechi proverb, potrivit căruia toate bunurile pămîntești nu prețuiesc mai mult decît un smoc de fin. Faimoasa căruță cu fin, asupra căreia se bulucesc hulpav toate sexele și toate clasele sociale, arată ca un car de carnaval tras de monștri — aceleași corcitură hidoase pe care le vom întîlni în infern — și urmat de alaiul mai marilor lumii, printre care papa și împăratul, întocmai ca și în Triumfurile Morții din Evul Mediu; și-i vorba într-adevăr de un « triumf al morții », deși lipsesc scheletele atașate de obicei acestei teme, cum și figura Morții însăși; chiar oamenii sînt proprii lor călăi, pentru că se ucid între ei cu sălbăticie, pentru a pune stăpînire pe absurdă comoară: o mină de fin. Concluzia povestirii se află pe voletul înfățișînd Infernul. Acolo sfîrșește alaiul de carnaval, care se îndreaptă spre poarta căscată larg a unui turn în construcție — zidarii încă mai lucrează... — în timp ce în zare se văd vilvătăile lăcașurilor diavolești din Dité.* Și nu există nici un fel de intrerupere între

* Partea inferioară a Infernului, așa cum a fost descris de Dante în *Divina Comedie*, cuprinzînd cercurile șase, șapte, opt și nouă (N.Tr.)

panoul central și voletul drept; monștrii înhămați la căruța cu fin îi urmează neîntrerupt pe cei care se prăvălesc în Infern.

În *Ispitirea sfântului Anton* de la Lisabona, povestirea se desfășoară de asemenea în trei episoade. În cel dintâi, sfântul schimnic medită și citind se pomenește cu uimire impresurat de niște fapte diavolești, nurlui, înfricoșătoare sau nătinge, parcă ieșite din pământ. Panoul central îl arată într-o biserică dărăpănată («în altarele năruite locuiesc demoni»*), unde monștrii oficiază liturgiile lor negre și unde grotescul infernal desfășoară o grozăvie luxuriantă. Regăsim aici un autoportret al lui Bosch sub forma unui cap lipit de-a dreptul pe picioare, simbol ocult încărcat cu stranii semnificații. Pe al treilea panou, sfântul leșinat, purtat de frații călugări, străbate un peisaj naturalist, populat cu monștri absurzi și hidoși; demonii au pus stăpânire pe lume și se preumblă în voie, în timp ce, în văzduh, monstruoase corăbii aeriene, minate de echipaje de pești fantastici, se războiesc cu înverșunare. Pretutindeni, în acest triptic, se aud troznetele focului, care începe cu o torță aprinsă în chip de far pe o culme de munte, se prelungește în pâlălaia țîșnind din turnuri și cupole crăpate și atinge paroxismul în marele incendiu mistuind orașe întregi din panoul central.

Prin fraza mai sus citată, Ernst Jünger făcea aluzie la extraordinarul desenator contemporan care-i Alfred Kubin. Vom alătura această frază de studiul lui H. Schwarz, asupra *secularizării infernului*.** Secularizare întrucît, de acum înainte — și procesul de secularizare începuse deja cu Bosch —, Diavolul și Infernul nu mai răspund la conceptul moral care le dăduse naștere și căruia Evul Mediu îi rămăsese credincios. Se poate spune că, dependenți cum erau de noțiunea creștină de Bine și de Rău, de afurisenie și de pedeapsă, diavolul și infernul au dobîndit o existență autonomă, punînd stăpînire pe lumea Iraționalului, a demenței. Ei și-au statornicit dominația, independent de Dumnezeu, asupra unei lumi

* Ernst Jünger, *Blätter und Steine*, Hamburg, 1941. (N.A.)

** În revista *Wort und Wahrheit*, 1947, Caiet II (N.A.)

lăsată pradă hachițelor și nebuniei lor. Secularizat, infernul devine și mai de temut, căci amenință întreaga omenire, întîi și întîi pe sfinți, precum o dovedesc «ispitirile», și nu numai pe osîndiții lăsați pradă puterii sale de însuși Dumnezeu. Secularizat, infernul năpădește întreaga suflare, precum se vede la Goya, și, prin triumful iraționalului, el se statornicește, așa cum a arătat Sedlmayer, în inima artei moderne o dată cu suprarrealismul, definit de istoricul de artă german un soi de «infernalism».*

Atunci cînd vorbește despre «suprarrealismul dominat de demonismul rece al celui mai adînc infern», el sugerează o apropiere cu *vidul* și «frigul ce domnește în spațiul vid», despre care pomenea Nietzsche în 1881 în *Der Tolle Mensch*. După Sedlmayer, vecinătatea morții, în arta contemporană, nu-i tragică: este de natură infernală și confirmă haosul. Fără îndoială că prin aceasta, ea răspunde unei tendințe noi a spiritului omenesc, acelei atracții amețitoare a infernului și a vidului care obseda probabil și sectele eretice, interpretate plastic în picturile lui Bosch. Epoca noastră, pentru care suprarrealismul depune o mărturie importantă, se întîlnește astfel cu acel sfîrșit de Ev Mediu neliniștit, ispitit de iraționalism, și atît de bine înfățișat de Bosch. «De ce iubește oare omul cu patimă chiar distrugerea și haosul?» se întreba odată Dostoievski. Dacă ar fi să explicăm atracția amețitoare ce ne cuprinde pe pragul infernului lui Bosch și al compozițiilor paranoice ale lui Dali, juxtapunînd, bunăoară, Ispitirile sfântului Anton ale celor doi pictori, n-am putea s-o facem desigur decît invocînd atmosfera de catastrofă sub povara căreia trăiesc oamenii de astăzi, și spaima ce-i chinuia, adeseori fără să aibă conștiința ei, în acel moment de răscruce cînd Renașterea se întrepătrunde cu Evul Mediu.**

Poate că am putea spune, de asemenea, o dată cu Morgenstern, la modul ironic, că «există oameni care simt nevoia catastrofei». În ironia sa macabră

* *Verlust der Mitte, Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg, 1948 (N.A.)

** Huizinga, *La Fin du Moyen Âge*, Payot, 1939 (N.A.)

și cu simțul său pentru fantastic, spiritul lui Morgenstern se apropie foarte mult de acela al lui Alfred Kubin, unul dintre reprezentanții cei mai caracteristici ai tragicului și ai fantasticului din vremea noastră. Demonii prostiei și ai uritului ridică fețele de masă de pe masa familială la care prinzim zi de zi, gryli * și dragoni se ascund în dosul copacilor din pădure și se furișează pînă și-n grădinile cultivate metodic. În viața micilor burghezi, descrisă de Kubin cu un amestec de zeflemea, de bunăvoință și de oroare, mișună demoni vizibili sau invizibili, deghizați extravagant, și care liniștesc prin însăși absurditatea lor, înainte de a înspăimînta și de a cuceri. Lumea lui Kubin este lumea obsesiilor ce bîntuie insomnia, a fricii devenită fenomen creator, a virtualităților umbrei, a halucinațiilor diurne și a figurilor echivoce întîlnite la hotarul cețos al somnului. Realitatea devine străvezie, ca să reluăm o expresie a lui Hermann Hesse, dintr-o scrisoare a sa. Realitatea este cumplită cînd o privim în transparență; să ne reamintim ce spunea părintele Sigüenza despre Bosch. Umanitatea înfățișată de Kubin nu-i atît caricaturală cît înfricoșătoare prin toate minciunile și ticăloșiile neștiute pe care le presupune sub coaja respectabilității burgheze. Și întreaga natură, copacul, așîderi animalului și omului, se dovedește în stare să tînuiască un demon, tot așa cum orice casă poate fi o casă bîntuită.

Diavolul nu mai este intruchiparea Răului, ci a Absurdului, și existențialismul a dovedit că universul e stăpînit de absurd. Această «secularizare a infernului» apare și în diavolii comici și cumpliți totodată ai lui Labisse, *Diavolul Chachepoulet*, sau *Diavolul Verdelet*.

Într-unul din cele mai curioase aspecte ale suprarealismului, asociațiile insolite, automate sau colective, ale unor obiecte oarecare, cum și în invenția monștrilor fabricați din piese de mașini, reapare hibridizarea ființei insufletește și a obiectului imaginată de Bosch. «Roboții» lui Max Ernst, care străbat colajele *Femeii*

* Combinație grotescă de animale sau de animale cu figuri de oameni (N.Tr.)

100 capete, * bunăoară, oferă un nou exemplu de secularizare a infernului. Ei n-au inocența ingenioasă a personajelor pe care Bracelli le construia din arcuri, nici a femeilor — mobile cu sertare pictate — de Dali; monștrii mecanici sînt copiii acestor mașini cărora omul le-a aservit propria sa viață, ajungînd să ducă atît de departe nesocotința, încît să le înzestreze cu un «creier», pentru ca într-o bună zi să-l poată supune și mai deplin.

Abatele de F., care compusese în 1776 un *Dicționar al Artiștilor*, ce s-a bucurat de mult succes, scria următoarele, vorbind despre Bosch: «Lui Bos** îi plăcea să picteze mai cu seamă infernul și-i mare păcat că n-a conceput decît idei monstruoase și cumplite. E de mirare că tablourile lui s-au vîndut nespuse de scump. La ce preț ar fi ajuns oare, dacă ar fi tratat subiecte plăcute văzului?»

E greu de închipuit un om obsedat de problema răului, de suferință și de destinul omenesc, înclinat să picteze «subiecte plăcute văzului».

De altfel, aparența lipsită de griji a artei din secolul al XVIII-lea tînuia o profundă spaimă și o melancolie cumplită. Succesul sectelor oculte, influența exercitată de magicienii taumaturgi, iluminați, ori simpli șarlatani, precum contele de Saint-Germain și Cagliostro, dovedește cît de atrasă era această epocă de fantastic, de miraculos sub toate formele posibile. Dacă Franța nu era prea înclinată, în general, să guste și să-l înțeleagă pe Bosch și fantasticul infernal, cu atît mai mult nu putea percepe și aprecia tristețea și deznădejdea ce răzbăteau din serbările galante ale lui Watteau, precum și semnificația funebră a unei compoziții ca *Îmbarcarea pentru Cytera*, unde corabia aurită și sculptată ce duce perechile, mai mult dezamăgite decît îndrăgostite, e poate o nouă variantă a bărcii lui Caron, iar pasagerii săi, umbre, *suflete chinuite*, înfrățite cu acelea pe care Magnasco le întrunise în fantastica paragină a grădinei din Albaro.

* Titlul original: *Femme 100 tête*, iar fonetic *Femme sans* (fără) *têtes* (N.Tr.)

**Transcrierea fonetică a numelui pictorului, așa cum trebuie pronunțat. Abatele de F. îl scrie cum l-a auzit (N.A.)

VI. METAMORFOZELE

Capetele compuse ale lui Arcimboldo. Stinci antropomorfe. Tierzauber în miniaturile persane și indiene. Roboții lui Bracelli: arcuri și buloane. Un bestiar de metal. Vampirii feroși ai lui Lynn Chadwick. Tehnici halucinatorii. Uriași împietriți și pietre însuflețite. Colosul se plimbă printre oameni. Pratolino și Bomarzo. Magia naturalis a lui Piero di Cosimo. Peisaje vii și capete paranoice.

Construcția monștrilor așa cum o practica Bosch mai respecta, dacă se poate spune astfel, identitatea părților ce constituiau trupurile demonilor săi. Asociația era insolită, căci nu sîntem deprinși să vedem o făptură vie alcătuită dintr-o pereche de picioare de porc susținind o cratiță, ea însăși înzestrată cu o pilnie în loc de scăfirle, în timp ce două labe de pasăre ieșite din pintecul cratiței înalță un satir de măcelar. Totuși, aceste două elemente asociate rămîn reale din punct de vedere naturalist. A stabili dacă adevărul naturalist e liniștitor sau, dimpotrivă, mai îngrijorător decît ar fi irealismul pur este mai degrabă o problemă metafizică decît estetică. În tablourile lui Bosch, asemenea fapte, neviabile potrivit legilor rațiunii și normelor naturii, trăiesc; de vreme ce trăiesc, înseamnă probabil că înăuntrul lor sălășluiește un duh necurat, un demon, care le-a hărăzit o existență nefirească și nu le-a însuflețit decît transpunîndu-le pe planul diabolic. Știința modernă înregistrează, fără a-l putea explica,

fenomenul denumit ocult *poltergeist*, în virtutea căruia obiecte neînsuflețite circulă prin spațiu, fără să fie transportate de vreun agent vizibil, ca și cum ar fi înzestrate cu o mobilitate pe care, potrivit naturii lor, n-o au. În cazul lui Bosch, dorința unei reprezentări verosimile determină pictorul să înzestreze obiectele cu labe sau cu picioare, ca și cum această grefă neobișnuită le-ar putea conferi însușiri noi. Astfel, readaptarea unor mădulare distribuite anapoda dă unor ustensile neînsuflețite o înfățișare oarecum omenească și facultăți omenești.

Probabil că studiul tablourilor lui Bosch, pe care e posibil să le fi cunoscut, l-a îndemnat pe Giuseppe Arcimboldo, pictor lombard din secolul al XVI-lea, să inventeze acele «capete compuse» ce s-au bucurat de atîta succes, încît i-au adus o faimă și un mare număr de imitatori și de copii, din momentul în care *arcimboldismul* a ajuns o modă la curțile europene din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. În ce consta acest *arcimboldism*, de care rămîne legat numele creatorului de «capete compuse», deși nu el l-a inventat, de fapt, căci există unele precedente în miniaturile orientale, și cum se explică marea fascinație pe care a exercitat-o asupra contemporanilor săi? Cum se explică, în sfîrșit, faptul că stîrnește ecouri atît de vii în spiritul epocii noastre, căci în ultimii ani, ca urmare a supraréalismului, s-a produs o reînvie a lui Arcimboldo?

Arcimboldismul se bazează în mod esențial pe gruparea anumitor obiecte familiare și asamblarea lor, potrivit unei teme date, astfel încît din această imbinare să apară un chip omenesc. E vorba aici de unul din acele «capricii» la care se deda cu pasiune epoca barocului, îndrăgostită cum era de tot ce părea *miraculos*. Miraculos înseamnă straniu, surprinzător, uluitor, insolit, emoționant. Potrivit definiției date Barocului de Enciclopedie, în secolul al XVIII-lea, el se lega întotdeauna de ideea de abuz, de exces, de ridicol. Secolul Luminilor îl combătea în numele rațiunii și-l condamna ca pe-o izbîndă a Iraționalului. Și-ntr-adevăr, ce poate fi închipuit mai irațional decît îngrămădirea unor legume, a unor unelte casnice sau a unor obiecte tot atît de puțin omenești, pentru

ca din asocierea lor să se nască un chip omenesc. Arcimboldo și arcimboldismul sînt așadar fenomene baroce prin excelență, întocmai ca și asociațiile incongruente ale lui Bosch; în ambele cazuri, omul se afla într-o mare primejdie, căci asemenea creație depășește considerabil limitele fanteziei și ale jocului și nu-i cu neputință să recunoaștem aici, dibaci ascunsă, acțiunea Maimuței lui Dumnezeu; observați privirea acestor «capete» (Imaginea 52), fie că-i vorba de *Focul* de la Kunsthistorisches Museum din Viena, de *Bucătarul* din fosta colecție Muller de la Praga, sau de *Iarna*, de la Viena, și veți fi izbiți, înfricoșați chiar, de vioiciunea extraordinară a ochilor, de scîlpătul demoniac ce țîșnește dintr-o simplă luminare aprinsă ce figurează ridurile orbitei și ale frunții, sau dintr-o pereche de ouare, sau dintr-o crăpătură fosforescentă în lemnul putred al unui bătrîn copac brobonit de ciuperci.

Am exagera socotind malefice capetele compuse ale lui Arcimboldo, ceea ce nu le împiedică să rămînă totuși neliniștitoare. Și încă e cazul să facem o deosebire între cele care sînt niște «portrete» de comandă, menite să-l amuze pe Rudolf al II-lea, căci milanezul era pictorul de casă al împăratului în fantastica sa reședință de la Praga, și cele pur fanteziste, poruncite și îndrumate de acest geniu extravagant — *la stravaganza* este un fenomen tipic baroc — atît de des imitate, dar niciodată egalate; picturile autentice ale lui Arcimboldo nu sînt niște *scherzi di fantasia*, cum s-ar putea spune despre cele ale lui Heinrich Göding, emulul său german, ale lui Francesco Zucchi, ale lui Francesco Fieravino, zis Il Maltese, ale lui Antonio Brambilla și ale numeroșilor arcimboldieni al căror recensămînt savant a fost făcut de Legrand și de Sluys.* Tuturor acestora le lipsește virtuozitatea în reprezentarea vieții, cum și capacitatea de a se apropia de omenesc, pe care maestrul le avea și, mai ales, acel verosimil halucinant, acea tragică melancolie ce pare a fi, în cazul său, tristețea materiei

* În cartea lor *Arcimboldo et les arcimboldesques*, Editions La Nef de Paris, 1955. Vezi de asemenea B. Geiger. *I dipinti ghiribizzosi di G. Arcimboldo*, Florența, 1954 (N.A.)

inerte, în orgoliul ei de a maimuțări viața și-n neputința de a izbuti. O tristețe tragică, identică aceleia din «peisajele compuse» ale lui Momper (colecția Lebel), și din aceleași motive. Această melancolie barocă nu se luminează decît în clipa cînd se aprinde, furișat în ea, un licăr infernal, cu o scîlpire suspectă și primejdioasă.

Invenția «capetelor compuse» apare destul de tîrziu în viața lui Arcimboldo, adică abia după stabilirea sa la Praga, în 1562. Pînă atunci, el se manifesta ca discipol cuminte al lui Luini, care fusese maestrul tatălui său, și operele lui milaneze și ferrareze, vitralii, tapiserii, nu îngăduie să presimți nimic din geniul bizar care, pentru a înflori, aștepta, probabil, să afle întîi «mediul» unde toate ciudățeniile sale vor fi admirate și aplaudate.

Cu toate acestea, Arcimboldo se bucura de o oarecare faimă de portretist, de vreme ce în această calitate a și fost angajat de împăratul Rudolf al II-lea, numai că o dată instalat la această curte, unde mișunau tot soiul de alchimiști, ocultişti, savanți și șarlatani, talentul său grav și sobru, pe care îl recunoaștem în autoportret, a alunecat ușor spre fantastic. E limpede însă că această predispoziție exista, și-i destul să observăm privirea halucinantă, tresărirea neliniștită a sprincenelor și a frunții și toată atmosfera de furtună ce mocnește sub întristata interogare înscrisă pe fața lui de mag, în care s-ar întruchipa perfect tipul tradițional al doctorului Faust, pentru a ști că Arcimboldo nu se exprimă pe de-a-ntregul în vitraliile desenate pentru Corrado de Mochis, nici în cartoanele de tapiserie executate la comanda lui Karcher; deși la Ferrara, unde au fost țesute pomenitele tapiserii, domnea un spirit fantastic foarte molipsitor, mai ales în lucrările lui Battista Dossi, care înfățișează peisaje de vis, încadrate de porticuri și alei de carpeni, unde statuile reprezintă stadiile unor metamorfoze neterminate între mineral, vegetal și uman. Între Battista Dossi și tînrul Arcimboldo existau mari afinități, și poate că studiind atent chenarele tapiseriilor sale, am descoperi acolo unele figuri ciudate, prevestind transformarea radicală ce

se va produce curînd în stilul și estetica artistului, după instalarea sa în capitala Boemiei.

Curtea imperială de la Praga era una dintre cele mai surprinzătoare din întreaga Europă a secolului al XVI-lea, adică în epoca de constituire a Barocului. Însuși caracterul orașului și personalitatea monarhului aveau să se acorde și să concorde admirabil. Exista la Praga o «constantă fantastică» încă din Evul Mediu timpuriu, și puține orașe vechi au fost atît de bogate în legende, în povești cu aventuri nemaipomenite. Faptul că acest creuzet misterios, în care clocoteau amalgamurile căutătorilor pietrei filozofale și fierturile vrăjitoarelor, devenise capitala preferată a lui Rudolf, că la Praga se simțea mult mai bine decît la Viena, se explică tocmai prin aceea că supranaturalul de care era îndrăgostit ieșea aici la iveală la tot pasul.

Arcimboldo a găsit așadar o societate cu totul deosebită de cea pe care o frecventa la Milano. I-a fost dat să vadă un adevărat potop de invenții noi, realizabile sau himerice, ale căror autori solicitau patronajul imperial, a asistat la despachetarea «curiozităților» aduse din toate cotloanele lumii cunoscute și care se îngrămădeau în colecțiile tixite cu obiecte eteroclite, păstrate pentru frumusețea, dar și mai mult încă pentru ciudățenia lor. În bazarul acelor Wunderkammer, care au fost studiate de Schlosser*, se învecinau tot soiul de mașinării ingenioase, monștri mumificați sau conservați în bocaluri cu spirt, rădăcini de mărăgună ca niște trupuri martirizate, scoici din Mările Sudului, idoli azteci și peruvieni, mantii de pene, specimene mineralogice uluitoare și rare, într-un cuvînt, tot ce putea hrăni acea înclinare pentru surprinzător, pentru miraculos, ce va fi, împreună cu melancolia și la terribilită, una dintre caracteristicile dominante ale spiritului baroc. Nici odată nu se va spune de ajuns cît de important a fost rolul jucat de aceste Wunderkammer în formarea gustului baroc, cu atît mai mult cu cît adevărul

* Iulius von Schlosser, *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908, precum și K. Chytil, *Kunst und Künstler am Hofe Rudolf II*, Praga, 1920 (N.A.)

spirit științific, care alcătuieste colecții de istorie naturală și de mașinării, se asocia cu un entuziasm naiv pentru incongruent, insolit, unic. Șarlatanii profitau de aceasta și plăzmuiau cu dibăcie tot soiul de monștri falși, himere, sirene sau basilisci, pe care îi vindeau pe bani grei colecționarilor de rarități. Acest amestec de laborator, galerie de artă și baracă de bilci, pe care-l prezentau desigur «cabinetele de curiozități» ale unei epoci cînd curiozitatea științifică avea mai puțină însemnătate decît curiozitatea propriu-zisă, trebuie să fi oferit vizitatorului un spectacol extravagant, căci se puteau vedea acolo fetuși melancolici de viței cu șase picioare, dragoni împăiați, pietre cu fețe omenesti, fosile misterioase. Tablourile agățate în Wunderkammer erau mai prețuite pentru bizarea decît pentru frumusețea lor. Într-adevăr, caracterul straniu precumpănea asupra frumosului și niciodată natura nu era mai îndrăgită decît atunci cînd se gătea cu o aureolă de supranatural. Pe vremea aceea, cînd chimia și alchimia se deosebeau tot atît de puțin între ele ca astronomia de astrologie, iar un fenomen interesa cu atît mai mult cu cît era mai misterios, mai ocult, arta, știința și pasiunea pentru bizar se confundau lesne. La originea acestei poftă de cunoaștere existase o dorință autentică de instruire, dar și mai mult încă nevoia de a se mira, de a se înminuna și oricît de naivă ar fi fost această nevoie, ea sluzea, în definitiv, știința și arta, deschizîndu-le drumuri noi. Cum să nu fi studiat cu pasiune portretistul Arcimboldo «curiozitățile» îngrămădite în castelul Hradschin? Cum, dată fiind originalitatea inteligenței sale, să nu fi ascultat cu atenție convorbirile savanților și ale vrăjitorilor și să nu fi întrezărit în dosul perdelelor de mister lumi noi ce merituau osteneala de a fi explorate, cu atît mai mult cu cît în acest palat cu porțile larg deschise oricui venea acolo cu o idee originală, cu un sistem nou, o născocire îngrijorătoare sau plăcută în domeniul științelor, al mecanicii, al artelor plastice sau al muzicii, avusese prilejul de a întîlni o seamă de savanți iluștri precum Kepler și Tycho-Brahé? Arcimboldo era și muzician și gustul lui pentru năstrușniciile savante l-a îndemnat

chiar să construiască două instrumente inedite, *lăuta perspectivă*, despre care cronicarii nu ne-au spus, din păcate, nici cum arăta și nici ce însușiri avea, și *clavecinul culorilor*, la care se știe că Mauro Cremonese, unul dintre instrumentiștii lui Rudolf al II-lea, cînta cu multă virtuozitate.

Lăuta perspectivă a fost menționată în 1621 în colecțiile imperiale de la Hradschin; această denumire năstrușnică indică probabil faptul că era vorba de un instrument care asocia numerele optice și numerele sonore potrivit teoriilor lui Pitagora, ce inspirau din nou pe teoreticienii muzicii din secolul al XVI-lea. Domnul Lionello Levi, care la textul lui Benno Geiger despre Arcimboldo a adăugat un studiu privind muzicianul Arcimboldo, sugerează că *Maestrul capetelor compuse* ar fi cunoscut îndeaproape și sistemele muzicale ale neopitagoricienilor acusticii, Franchino Gaffurio, Gioseffe Zarlino, Andrea Vicentino.

Cele relatate de Comanini cu privire la clavecinul culorilor se referă după toate aparențele la o modalitate de notare muzicală, în care sunetele erau însemnate cu linii și culori, astfel încît un anume desen colorat trebuia să fie interpretat printr-o anume melodie la clavecin. Se prea poate, de asemenea, ca Arcimboldo să fi inventat și sistemul de proiecții de culori, alcătuiind simfonii vizuale, comparabile cu procedeul *Lumia*, creat, în zilele noastre, de americanul Thomas Wilfred, pe care l-am analizat în cartea mea despre *Arta abstractă**, cum și așa-numitul *Lichtrequisit* al lui Moholy-Nagy, bazat oarecum pe același principiu, sau *Sonatina culorilor* de Hirschfeld-Mack și *Optophonul* lui Baranoff-Rossiné.

Oare *clavecinul culorilor* folosea pur și simplu o nouă metodă de notație sau precedea *claviluxul* lui Wilfred? Nu se știe. În schimb, se pare, și cu destul temei, că *Clavecinul ocular* al părintelui Louis Castel, matematician, geometru, savant exact, dar prea stăpînit adeseori de imaginație și de dorința de a descoperi lucruri noi, în secolul al XVIII-lea, migălos studiat de

G. Ph. Telemann, ar fi fost un descendent al invenției lui Arcimboldo, deși savantul iezuit nu știuse de el. «Frapat de acea teorie formulată de Newton (în *Optica* sa, cartea I. A. prop. p. 3) potrivit căreia amplitudinile celor șapte culori primitive, rezultînd din refracția luminii prin prismă, sînt proporționale cu lungimea corzilor unei scări muzicale dispuse în următoarea ordine: re, mi, fa, sol, la, si, do, părințele Castel năzuia să alcătuiască game de culori, așa cum există game de sunete, și a crezut în posibilitatea unei mașinării pe care a denumit-o *Clavecinul ocular*, cu ajutorul căruia, variînd culorile, țîntea să afecteze organul văzului tot așa cum clavecinul afectează, prin varietatea sunetelor sale, organul auzului. El își anunță proiectul în *Le Mercure* din noiembrie 1725 și dezvoltă această teorie în ziarele apărute la Trévoux în 1735. A cheltuit o avere pentru a-și construi mașinăria, dar totul era o idee extravagantă ce nu putea avea un rezultat mulțumitor și pe care în cele din urmă a și abandonat-o.» Din toate străduințele bietului iezuit n-au mai rămas, așadar, decît ziarele în care se relatează experiențele, speranțele și pățaniile sale, în timp ce clavecinul culorilor a răsunat de-adevăratelea sub degetele unui virtuoz al acestui instrument, în prezența împăratului și a savanților de la curte; Arcimboldo fusese mai norocos decît nefericitul său urmaș.

Tot pe seama lui Arcimboldo se pune și construirea unor jocuri hidraulice nespuse de ingenioase, care se numărau printre *surprizele* de mare efect ale grădinilor, din Renaștere și pînă în secolul al XVIII-lea. Din tratatele lui Jean Cousin și ale lui Bernard Palissy aflăm că aceste studii de hidraulică, de care se preocupase cu mult interes și Leonardo da Vinci, depășeau interesul utilitar, devenind prin ele însele o formă de expresie artistică. Urmînd tradiția grecilor și mai cu seamă a arabilor, aceste ingenioase conducte de apă însuflețeau tot soiul de personaje, și pasiunea barocului, ca și aceea a Evului Mediu tîrziu, pentru roboți afla aici instru-

* Albin Michel, Paris, 1956. Vezi capitolul intitulat «O estetică a timpului și a mișcării» (N.A.)

⁷ F.J. Fetis, *Biographie universelle des musiciens*, citată de Legrand și Sluys, op. cit., p. 126, nota 8 (N.A.)

mentul prielnic acestei arte de a contraface figuri vii și de a le înzestra cu puțința de a se mișca.

Astfel, poporul misterios al roboților, enigmatice și întotdeauna cam înfricoșători, s-a strecurat în serbările de la curte, s-a statornicit în grădini, întretinând o atmosferă de supranatural, stîrnind surpriza, neliniștea, frica. Chiar și atunci cînd nu mai era vorba de figuri animate, asemenea personajelor de lut smălțuit pe care Bernard Palissy chibzuia să le așeze în grottele sale, personaje de mărime naturală, care, prin înfățișarea și coloritul lor, trebuiau să dea iluzia realului, această iluzie trebuia să fie absolută. Bernard Palissy spune în mod special că aceste figuri imobile vor trebui, prin înfățișarea și atitudinea lor, să imite atît de exact niște ființe vii, încît vizitatorii să le salute și să li se adreseze ca și cum ele ar putea să le răspundă și să le întoarcă salutul.

Aceste contrafaceri ale umanului căutate în roboți, în statuile iluzioniste, în rădăcinile de mătăgună, în pietrele antropomorfe și în copacii care-și întind crengile, asemenea unor brațe sau picioare, au ca revers interesul acordat ivirii unor caractere animalice la om; colecționarii de «curiozități» se dădeau în vînt după oamenii-clini din bileiuri și se străduiau să le obțină portretul pentru a-l așeza printre «monstruozitățile» lor. Într-un cuvînt, barocul regăsea gustul pentru acea confuzie a regnurilor naturii propriu Evului Mediu și căreia Renașterea îi pusese capăt, creînd discriminări absolute, ierarhii indiscutabile, căci socotea cu indignare că orice fenomen teratologic este o insultă adusă frumuseții și rațiunii. Nu ni-l putem închipui pe Lorenzo Magnificul instalînd un «cabinet de curiozități» în palatul său florentin de pe Via Larga. Voluptatea resimțită în fața teratologicului este caracteristică epocilor de tranziție, cînd încrucișarea civilizațiilor creează răsturnări prielnice nașterii monștrilor, cel puțin în artă. Acești monștri sculptați, împotriva cărora se indigna sfîntul Bernard, și-i anatemia, căci vedea în asemenea predilecție pentru teratologie o capcană diavolească, vor retrăi la Bosch, iar epoca noastră neliniștită le va acorda bucuros la rîndu-i azil.

Dar cum au luat naștere aceste «capete compuse», care sînt, în felul lor, niște contrafaceri ale umanului? Cum i-a venit lui Arcimboldo ideea de a le face? Putem presupune că o oarecare influență au exercitat-o pietrele antropomorfe din cabinetele de curiozități, dar mi se pare că a fost mai mult o evoluție normală a funcției sale de portretist, urmînd un proces ale cărui rezultate le cunoaștem, caracterizat printr-o fantasticizare crescîndă a realului.

În aceeași epocă în care executa portrete realiste, *asemănătoare*, cum este autoportretul amintit, Arcimboldo a compus și o serie de *capete de caracter*, în genul celor ce pot fi văzute în carnetele lui da Vinci; nu-i vorba de niște caricaturi, ci de căutări de forme și de expresie cit mai ciudate, obținute prin exagerarea și deformarea realului; căutări, așijderi, ale unor creaturi *posibile*. Anumite desene ale lui Leonardo creează ca atare niște monștri umani, atribuind fețelor expresii animalice sau desfigurînd componentele acestor fețe, prin mărirea sau micșorarea lor exagerată.

Tradiția leonardescă, ce s-a păstrat desigur în atelierile milaneze, putuse fi însușită de Biaggio Arcimboldo, tatăl lui Giuseppe, în *bottega* lui Luini, unde ucenicise, și transmisă apoi fiului său. Deformarea feței prezenta acel aspect teratologic menit să-i încinte pe colecționarii de «curiozități»; imaginile de oameni-lei, de oameni-măgari, de oameni-rățoi erau multiplicare în fițiicile volante răspindite de vinzătorii ambulanți atît pe la curțile imperiale cit și prin sate, care aduceau la cunoștința curioșilor ce soi de monștri au mai apărut pe lume. Chiar și Dürer a gravat o planșă reprezentînd o scroafă monstruoasă.

Arcimboldo a ajuns să execute astfel «capetele de caracter» — ca să nu spunem caricaturile — unor personaje de la curte cărora le picta portretele, ceea ce constituie primul pas în direcția fantasticului, căci înseamnă o ruptură de real. Al doilea pas va fi fost ideea ingenioasă de a căuta în trăsăturile unui personaj caracterele profesiunii, ale funcției sale, iar al treilea, de a înlocui trăsăturile omenești cu obiecte legate de această profesiune, ca și cum

omenescul ar dispărea în spatele funcționalului, ca și cum omul n-ar mai fi decât instrumentul instrumentelor sale, ca și cum unealta ar fi devorat individul și s-ar fi substituit omului.

Totul poate fi un joc, un «capriciu», dar în spatele acestor ciudățenii se desenează un substrat psihologic și metafizic, ce conferă fantasticului arcimboldesc un caracter filozofic, spiritualist. Înțelegem astfel cât de aproape de groază poate fi uimirea provocată de asemenea figuri, cât de amenințătoare și de redutabile, întocmai ca și demonii lui Bosch, sînt anumite *capete compuse*, dată fiind lecția care se desprinde din ele și potrivit căreia omul este anulat, distrus, șters de însăși activitatea sa exterioară, înghițit și mistuit de funcția impusă de societate. Ideea de a compune figura unui om din obiectele meseriei sale, dar menținînd-o asemănătoare, ceea ce constituia partea cea mai anevoioasă, de vreme ce anumite capete ale lui Arcimboldo sînt, o știm din mărturiile contemporanilor, niște portrete, își află realizarea desăvîrșită în *Biblioteca* lui Rudolf al II-lea (colecția baronului von Esse, de la Skokloster, Suedia), despre care cronicarii ne spun că era izbitor de adevărată și că toată curtea făcuse mare haz văzînd-o. Torsul și fața sînt alcătuite dintr-o arhitectură de cărți mai mari și mai mici, iscusit rînduite, ochii dintr-o pereche de lupe, mustățile și barba din cozile de jder folosite pentru ștergerea prafului de pe cărți. Această imbinare de obiecte inerte dă, ca în toate picturile lui Arcimboldo, iluzia unei vitalități intense, arzătoare, aproape demoniacă, pe care imitatorii lui n-au egalat-o niciodată. Nu *comicăria* faptului are însemnătate, ci viața misterioasă, sălbatecă, halucinantă, moenind în grămada de obiecte grupate astfel încît să imite un chip omenesc, ca și cum un diavol boschian ar sălășlui pînă și în inima tainică a lucrurilor.

Mai anevoie îl recunoaștem pe Rudolf al II-lea într-un *Vertumnus** făcut din fructe, legume și flori, din aceeași colecție. Benno Geiger, unul dintre

cei mai buni exploratori ai artei arcimboldiene, susține această afirmație ce pare foarte verosimilă.* Se prea poate, de asemenea, ca *Iarna* din colecția Kötzer (New York) — mai există o variantă, la muzeul din Viena — să reprezinte un personaj de vază de la curtea imperială; amnarul ce revine adeseori în desenele de pe rogojina în care-i înfășurat copacul bătrîn ar fi o aluzie la ordinul Lînei de aur, amnarul fiind simbolul ei; *Iarna*, făcută din ramuri uscate și ciuperci veninoase, ar înfățișa un cavaler al acestui ordin, probabil un senior foarte suspus...

Dar, din punctul nostru de vedere, identificarea capetelor compuse cu modelul original n-are nici o însemnătate de vreme ce oricum nu putem gusta asemănarea lor cu niște ustensile de bucătărie, legume, unelte de grădinărit. Fie că-i vorba de portrete sau de personaje fanteziste, procedeul este același: artistul alege niște obiecte al căror contur sau volume prezintă oarecare analogie cu elementele chipului omenesc. Unele se impun prin evidența lor; amnarul, bunăoară, ce formează nasul *Focului* (muzeul din Viena), legătura de surcele uscate care imită de minune mustățile zbirlite, tăciunii învăpăiați care compun hălăciuga sa baroc învîlvoiată. În alte părți, analogia nu se impune de la bun început; uneori, e nevoie de un efort pentru a desluși trăsăturile, dar niciodată pictorul nu constrînge obiectul într-o poziție nefirească și nici nu-i dă o formă arbitrară pentru a-l sili să răspundă scopului său. Naturalismul amănuntelor rămîne absolut, chiar cînd e vorba de o operă lirică și romantic-fantastică, de pildă capul din colecția Bossi, din Genova, compus numai din păsări. Să fi fost maestrul fără de rival al «capetelor compuse» și inventatorul acestei modalități de reprezentare, pe care a ilustrat-o în reușite geniale? Să fi imaginat el însuși aceste asociații calculate de obiecte antropomorfe sau știa cumva de existența unor compoziții asemănătoare? În pictura europeană nu pare să fi existat ceva asemănător înaintea lui și-i puțin

* Divinitate romană de origine etruscă ce dirija anotimpurile (N.Tr.)

* *I dipinti ghiribizzosi di G. Arcimboldo*, Florența, 1954 (N.A.)

probabil că el să se fi inspirat din drăcăriile lui Bosch, deși cunoștea bine lucrările acestuia, dar nu-i exclus să fi văzut prin colecțiile lombarde sau prin «cabinetele de curiozități», mult îndrăgite mai cu seamă de principii germani, unele picturi chinezești sau miniaturi persane folosind această temă. Călătorii italieni aduceau multe opere exotice din peregrinările lor prin Extremul Orient, și se știe că Leonardo da Vinci a privit reproducerile unor sculpturi și fresce din templele rupestre aduse de Mini din India. Nu știu dacă ochiul artiștilor italieni sau germani — sau al amatorilor — era deosebit de sensibil la valoarea estetică a operelor asiatiche, atât de deosebite, prin concepția spațială și reprezentarea lor formală, de ceea ce se făcea în mod obișnuit în Occident, dar trebuie să admitem că diverși colecționari posedau, ca rarități și curiozități, asemenea miniaturi înfățișând animale al căror trup era alcătuit din amalgamarea altor animale, potrivit procedurii *Tierzauber**, studiat de Zykan. Legrand și Sluys semnalează, după Dudik, că inventarul de la Kunstkammer din Praga conține mai multe miniaturi de acest gen, iar Zykan întâlnește aceste animale compuse pînă și pe cameele elenistice. «Este adevărat că în biblioteca mănăstirii San-Lazzaro, la Veneția, găsim cîteva fragmente dintr-o carte cu modele destinate artiștilor armeni, datînd desigur din secolul al XV-lea, unde figurează o himeră al cărei corp este o *șaradă*. De altminteri, specialiștii asigură că acest gen de reprezentare se leagă de o tradiție străveche și ar fi probabil de origine mongolă. Ei invocă arta scito-sarmată și bestiarul stepelor, în care se regăsește motivul animalelor imbricate.»** Într-un capitol din cartea sa despre *Evul Mediu fantastic*,*** Jurgis Baltrusaitis stăruie asupra impor-

* Formă de magie folosită de vînătorii preistorici pentru atragerea animalelor (N.Tr.)

** Legrand și Sluys, *op. cit.* p. 68. Acest motiv foarte frecvent se regăsește bunăoară în două culegeri de miniaturi mogule din secolul al XVII-lea, aparținînd Bibliotecii Naționale. Paul Smith Lesouff, p. 242 și 247 (N.A.)

*** Ed. A. Colin, 1955. Vezi de asemenea Strzygowski, *Asiatische Miniaturmalerei*, Klagenfurt, 1933 (N.A.)

tanței acestui motiv, în primul rînd datorită valorii sale fantastice, precum și pentru tot simbolismul ce se leagă de el. Pe cît de degajată pare arta lui Arcimboldo de aceste asociații, pe atît de încărcate de semnificații ezoterice este estetica orientală, semnificații ce dau înțeles peisajelor antropomorfe chinezești, mozaicurilor cu animale hinduse și persane. De altfel, nu-i exclus ca o anumită idee filozofică, aceea a omului dispărînd în spatele obiectului, care-l devoră și-l recompune apoi pentru a-și atribui aparența lui, să-l fi inspirat pe Arcimboldo, după cum nu-i exclus ca ea să fi apărut mai tîrziu, pentru a dicta comentarii ingenioase poezilor care proslăvesc geniul său năstrușnic. În *Dialogul mantovan*, de care s-a mai pomenit, e vorba de un cap compus din trupuri de animale, pe care Rudolf al II-lea îl trimisese în dar regelui Spaniei, tablou aflat, pare-se, la muzeul din Graz. «Toate animalele au fost pictate de Arcimboldo după natură, căci împăratul poruncise să-i fie aduse vii și urmărirea aceasta cu multă grijă.» Pe povîrnișurile ce urcă spre Hradschin și în șanțurile castelului exista, într-adevăr, o vastă grădină zoologică și se pare că aici și-a găsit pictorul nostru modelele. Dar și mai ciudat e faptul că în *Dialogul* lui Comanini regăsim un simbolism animalier identic aceluia din vechile bestiare medievale și pe care îl întîlnim și la Bosch.

Oare acest simbolism, intenționat în cazul maestrului de la Bois-le-Duc, care a pictat *povestiri morale*, a fost urmărit și de Arcimboldo sau provine din ingeniozitatea comentatorilor săi? E greu de spus. După Comanini, «pe chipul omului, care poate, vesel fiind, să se prefacă uneori îndurerat, și, urînd în sinea lui, să exprime totuși iubirea, pictorul a așezat în centrul acestor jivine vulpea, animalul cu spiritul cel mai subtil. Pentru a face obrazul, care-i sediul pudoarei, el a folosit elefantul care, după Pliniu, în cea de a opta carte din *Istoria naturală*, este o făptură minunată, căci, învins, fuge de vocea învingătorului și, rușinos, nu se împreunează niciodată în văzul lumii, ci doar în locurile unde-i încredințat că nu-l zărește nimeni. E știut că un smoc de păr de lup conține un venin afrodisiac; și e știut

că poate trece drept lup și risul, a cărui privire este neînchipuit de pătrunzătoare și ca atare lupul alcătuiește ochiul, căci el are virtutea de a otrăvi inima cu iubire și-i simbolul ascuțimii de vedere...» Și așa mai departe până ce sint trecute în revistă și *explicate* toate animalele. E de înțeles că după o analiză atît de doctă, Guazzo, interlocutorul lui Figino, va mărturisi: «Recunosc că un pictor bun, ca și un bun poet, trebuie să aibă o cultură literară universală, astfel încît, nou Proteu, să poată zugrăvi toate formele și să se înveșmînteze cu hainele celorlalți, așa cum se cuvine s-o facă orice imitator». Zelul cu care oamenii din secolul al XVI-lea caută să descopere pretutindeni alegorii și să le dea o tălmăcire potrivită dictează admiratorilor lui Arcimboldo aceste remarci, dar nimic nu dovedește că artistului i-ar fi trecut prin minte toate intențiile ce se pun pe seama lui. Se cuvine să mai semnalăm că, aproximativ în aceeași epocă, marele entuziasm pentru peșterile artificiale, avînd rădăcini adînci în gîndirea inconștientă a secolului al XVI-lea și a celor două secole următoare, va da un nou avînt *compoziției* figurilor. Era obiceiul, într-adevăr, ca în aceste grote să se așeze așa-numiții atlânți, adică niște statui aplicate pe ziduri și făcute indeobște din pietre rare, din pietre semiprețioase, ce scilipeau în penumbră, însuflețind cu o viață stranie reprezentări naturaliste și totodată fantastice.

Totul era în așa chip ticluit în aceste grote încît să stîrnească uimirea — *la meraviglia* — vizitatorilor. Se pare că moda asta își avea obirșia în Italia, dar cunoscuse o înflorire strălucită în Renașterea franceză, și Bernard Palissy a ajuns celebru în arta de a compune niște caverne extraordinare, unde geniul său de ceramist și talentele de specialist în hidraulică găseau un bun prilej de afirmare. În Germania, în Austria, în Țările Scandinave, grotelile deveniră accesoriul obligatoriu al tuturor grădinilor, ca și labirinturile și roboții, și din aceleași motive simbolice și magice. Într-adevăr, grădina este o imagine a ansamblului lumii, a lumii de jos, de sub pămînt, cum și a lumii pămîntești. Roboții care o populau nu se aflau acolo doar pentru a-i ului pe vizitatori,

ci pentru a le reaminti cit de apropiată de aparență este realitatea și-n ce măsură aceasta trebuie să ne îndemne să punem la îndoială realitatea a ceea ce numim noi *real*. Labirintul era imaginea simbolică a destinului omenesc, a meandrelor pe care omul e nevoit să le străbată înainte de a-și fi atins *centrul*, a luptei pe care trebuie s-o poarte împotriva Minotaurului, monstru hibrid, înruchipind cele două naturi, cea bestială și cea spirituală. Cît privește grotă, ea este locul subteran, obscur, misterios, unde locuiesc Mumele, lumea obirșiilor în care se plodește, asemenea pruncului în pîntecele mamei sale, în tăcere și beznă, orice formă de viață, locul inițierilor antice, prin lustrația baptisimală — așa se explică riurile și vînele de apă ce țîsnesc prin grote — în scopul de-a răspunde unei exigențe plenare și purificate.

Personaje din lut ars și smălțuit, pe care Bernard Palissy vroia să le așeze în grote, erau mai presus de orice niște adevărate minunății de iluzionism, așijderi manechinelor de la muzeul Grévin, și cu aceleași efecte: convingerea vizitatorilor să ia drept viu ceea ce este inert și să se îndoiască de realitatea personajelor vii. Dimpotrivă, *Atlânții compuși* dispuneau de o atmosferă solemnă și misterioasă, asemenea celei din *Flautul fermecat*, unde simbolismul grotii inițiatice este minunat expus. Ei surprind prin ciudățenia și splendoarea lor, dar, mai ales, te duc cu gîndul la niște făpturi vii supuse parcă acelei metamorfoze *into something rich and strange**, despre care vorbește Shakespeare, acea împietrire a omului lovit de destin, atît de des pomenită în basmele și legendele orientale. Lumea subterană, al cărei simbol este grotă, ar fi astfel locuită de niște făpturi încremenite și superbe, păstrînd doar o formă omenescă, toate celelalte elemente fiind schimbate în *altceva*.

În ce privește efectul lor plastic, atlânții alcătuiți din minerale scumpe și scilipitoare sint rude bune cu capetele compuse ale lui Arcimboldo. În orice caz, tehnica este analogă, întrucît acest mozaic în *rondebosse* împrumută de la cristalul de stîncă strălucirea

183 * În engleză: în ceva bogat și straniu (N.Tr.)

ochilor, de la sidef și de la granată insuflătura gurii, de la antracit luciul întunecat al unui chip de negru. Faptul că atlantii ar fi sau nu anteriori «capetelor compuse» n-are cine știe ce însemnătate și nici existența printre minunățiile de la Hradschin a unor grote fantastice asemănătoare, căci Arcimboldo le putuse vedea desigur în Italia, înainte de a răspunde invitației lui Rudolf al II-lea. În intenția oamenilor Renașterii, aceste grote continuau tradiția «nimfelor» din antichitate, dar în scurtă vreme însăși înțelesul de loc consacrat nimfelor conferise acestor așezări de odihnă și de înminunare un caracter într-adevăr magic, care se exprima în decorația stranie, strălucitoare, fantastică, evocând, în mod teatral, *peșterile* din mitologia străveche, subteranele profetice unde sălășluiau sibilele și ghicitorii. Peștera Nimfelor, de care pomeneste Porphyros, amintirea peșterii lui Tryphonius, se prelungeau în grottele Renașterii și ale Barocului. Susurul apelor ascunse, șuierale vinului, dibaci distribuite prin conductele asamblate în interiorul pereților, solemnitatea încremenită și sclipitoare a atlantiilor cu ochi de ametist sau malachită, îndemnau sufletul la o meditație ce-l purta spre sentimentul obirșurilor sale, spre comunicarea cu Natura-Mumă, ajungând să-i trezească în cele din urmă dorința de a se topi în elemente. Contopirea cu pământul și, pe de altă parte, contemplarea pământului ca pe o ființă vie, cu o înfățișare aproape umană, conform faimoasei fraze a lui Leonardo da Vinci, care susține analogia copacilor cu părul, a stincilor cu scheletul, deveneau în mod inconștient aspirația omului care zăbovea o bucată de vreme într-o astfel de grotă pentru a reflecta și a se reculege. Ceea ce aveau așadar comun atlantii din grote și personajele compuse ale lui Arcimboldo era faptul că distrugteau preeminența omului, acest «rege al creației», demonstrând că fața lui, făcută după chipul lui Dumnezeu, putea fi imitată cu ajutorul unor ustensile vulgare, maimuțărită într-o mîncare de vinat, cu condiția ca cineva să aibă ideea de a răsturna tabloul, ca în acela din colecția Braunerhyelm, de la Djursholm. Întoarcerea, răsturnarea, sint semnul acelei *inversiuni* care, în picturile lui Bosch, este

manifestarea creației diavolești, a subminării armoniei lumii. Ne închipuim așadar cu cită încintare trebuie să fi privit aceste compoziții ale lui Arcimboldo alchimistii, ocultistii și savanții *mirosind a rug*, care trăiau la Praga în anturajul împăratului vizionar și spagirit.

Maestrul capetelor compuse a avut și cîțiva imitatori, Francesco Zucchi, Giovanni da Monte Cremasco, Pieravino Maltezel, în Italia; în Germania: Paul Flynt și Heinrich Göding; Frans Cleyn în Țările de Jos. Tradiția a găsit o hrană în satira religioasă și politică. În aceeași manieră în care se compuneau portretele lui Irod, dintr-o îngrămădire de copii martirizați, se aranjau, în împerecheri necuviincioase, trupuri goale de bărbați și femei, pentru a ridiculiza cine știe ce om de stat nepopular. Ilustratorii și-au însușit procedeul și l-au vulgarizat în broșurile de propagandă și în pamflete. Ideea hazlie de a contraface un personaj îmbinînd uneltele meseriei sale s-a prelungit din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XIX-lea și o regăsim în *Copilăriile* lui Bernard Gaillet, desenator iscusit și plin de vervă, dar lipsit de acel amestec de pasiune fantastică și exactitate naturalistă pe care se întemeiază geniul lui Arcimboldo. Alături de el, am putea menționa și pe Bracelli, un italian din secolul al XVII-lea, ale cărui *Bizarrie** nu sînt străine de tehnica folosită la alcătuirea capetelor compuse. Bracelli face mai ales studii de linii și de mișcări și de cele mai multe ori se mulțumește să-și construiască personajele din figuri geometrice foarte ingenios articulate între ele, punîndu-le să gesticuleze; e vorba de niște creaturi ireale, fără carne, fără suflet, mecanisme pure născute din asociația unor piese mecanice, arcuri bunăoară (Imaginea 53 și 54)... Mai are și un clopotar, un tocilar, reduși la imaginea de clopot și de tocilă, concepție care ne întoarce la Arcimboldo, dar care, spre deosebire de aceea a maestrului capetelor compuse, nu folosește niciodată organisme vii, fructe, legume, animale.

* Titlul este *Bizarrie di varie figure*, o culegere de cincizeci de acvaforte, publicată în 1624 la Livorno (N.Tr.)

Bracelli a împins pînă la ultima consecință, pînă la monstruozitatea insufletită, procedeul tradițional adeseori folosit de vechii pictori atunci cînd studiau mișcarea unui corp sau echilibrul unei compoziții, orînduind figuri reduse la stadiul de schemă «cubistă», cu o formă aproape abstractă. Aceste figuri erau atît de simplificate, încît ajungeau să semene cu un ambalaj de volume geometrice, slujind la studiul proporțiilor. Astfel, în desenele lui Albrecht Dürer descoperim niște personaje aducînd a cutii suprapuse și s-ar putea ca și Dali să se fi inspirat din ele pentru personajele cu sertare, devenite o temă a straniului și a oribilului, încărcată, în plus, cu o ciudată semnificație metafizică. Dar la Dürer și mai mult încă la compatriotul său Erhard Schön, se întîmplă ca aceste figuri «cubiste» să piardă ceva din aparența lor inumană, și uneori un chip de om apare nedeslușit din interiorul unui paralelipiped în care-i închis, așa cum era închis într-un coif capul unui cavaler medieval; alte figuri sînt numai parțial geometrice, parțial umane, ca și cum ar reprezenta «stadiul intermediar» al unei metamorfoze neimplinite, aceasta mai ales pentru că personajele sînt angajate în acțiuni inexplicabile sau nesăbuite, ce creează relații bizare între uman și non-uman, între viața propriu-zisă și schema la care se întoarce viața, o dată cu încheierea metamorfozei sau care, dimpotrivă, e punctul ei de pornire.

Există, de asemenea, mai multe desene și schițe analoge aparținînd aceluia ciudat maestru baroc și prospector pasionat al neobișnuitului care a fost genovezul Luca Cambiaso. Toate picturile sale se desfășoară într-un colorit fantastic și agitația formelor sale e de-a dreptul uluitoare. Cambiaso a căutat și el arabescul mișcărilor în gesticulația unor marionete cubiste și-n interacțiunea unor numeroase personaje introduse într-o compoziție patetică, dar se simte că a sîrșit prin a îndrăgi pe acești atleți geometrici, cu trupuri cioplite masiv, cu articulații din balamale scîrlițoare, cu capete fără fețe, mai mult pentru ei înșiși, și tocmai pentru ciudățenia lor. Și astfel, pentru el, aceste personaje n-au mai fost un mijloc, ci au devenit un scop în sine.

Tot atît de inumani, și-n aceeași manieră, erau și figuranții *Baletului triadic* montat de Oscar Schlemmer la Bauhaus-ul din Weimar, în 1923; dansatorii erau închiși în volume abstracte care le lăsau mișcările libere și le despersonalizau fețele și trupurile, reducîndu-le la un soi de scheme geometrice sau fantastice. Intenția lui Schlemmer, care, foarte frecvent, își deumanizează și figurile din tablouri, urmărea să depășească astfel individualul, definitul, preaomenescul. Muzică și coregrafie se luau la întrecere, pentru a crea o adevărată specie nouă de ființe vii, ținînd mai mult de insectă decît de om.

Cu Carlo Carrà și Giorgio de Chirico, *la pittura metafisica* aspiră și ea la abolirea trupurilor și a fețelor, pentru că sînt precare, pieritoare și accidentale. Ceea ce, la cubiști, este soluția unei probleme de ordin formal, lipsită de orice fel de semnificație spirituală, în «pictura metafizică» apare ca expunere a unei probleme de metafizică. A reduce organismul la forma cea mai simplă, cea mai generală, cea mai non-individualizată, și a aboli accidentalul revenind la structura esențială, la construcția ființei potrivit ideii care a zămislit-o, ambiție ce răspunde unui vast curent de idei în arta primelor două decade ale secolului al XX-lea, a fost desigur și ambiția *pictorilor metafizici*, care atingeau non-umanul fără să meargă pînă la abstracție.

Analogia figurilor lui Chirico și ale lui Carrà, uneori și ale lui Schlemmer, cu epurile lui Erhard Schön, ale lui Dürer și ale lui Cambiaso, cu acei *burattini* de tinichea ai lui Bracelli, sugerează resurgența unor concepții intelectuale și spirituale similare. «Oamenii» lui Bracelli prefigurau astfel «roboții» electronicii moderne, lipsiți de trup omenesc, lipsiți de suflet omenesc, pure mașinării, de o complicație ingenioasă, ce par a fi chemate să înlocuiască omul în anumite funcții ale sale. La originea bizareriilor lui Bracelli se afla desigur o tradiție de atelier, urcînd pînă la Villard de Honnecourt și probabil mult mai departe chiar, ce consta în descompunerea formei omenești în elemente geometrice de studiu, nu pe viu ci în abstract, a principiilor ce stau la baza volumelor și a mișcărilor, dar grație imaginației sale fantastice și a

spiritului său paradoxal, el a transformat acest gen de crochiuri didactice în creaturi autonome, trăind viața scrișnită și sacadată a mădulelor lor.

Procedeul a găsit descendenți pînă în sculptura modernă; vom recunoaște o tendință similară în gestul lui Picasso cînd ia un mic automobil jucărie pentru a-l preschimba într-o falcă de maimuță, un ghidon de bicicletă pentru a face din el un craniu de taur. Figurile lui Gargallo, reduse la niște arabescuri de metal, descompunerile geometrice ale sculpturilor cubiști reprezintă aspecte diverse ale acestei dezumanizări a figurii însuflețite. Aceeași dezumanizare a fost împinsă și mai departe în sculpturile metalice ale lui César, făcute cu buloane, arcuri, piese de mașini astfel amalgamate încît ajung să dobindească o asemănare cu trupul omenesc. « Păpușile » lui Jacobsen, confecționate în mod și mai gratuit, spre simplul amuzament al unui artist, pare-se, depășesc cu toate acestea aparența lor gratuitate; citeodată au o înfățișare comică, dar de cele mai multe ori sînt îngrijorătoare și înfricoșătoare, ca și cum trollii nordici, care inspiraseră primele lucrări ale lui Jacobsen, prindeau iarăși viață în statuetele metalice cu membre ce puteau trece drept piese rebutate sau deșeuri de fierărie: omul devenind în acest caz receptacolul dejecțiilor mașinii, al uneltelor scoase din uz...

Noua estetică a vidului și noua tehnică a sculpturii metalului au favorizat în mod deosebit aceste metamorfoze; în America, și mai ales în Anglia, există artiști care-și folosesc talentul nascocind o seamă de creaturi fantastice, păsări de oțel care străpung spațiul cu pliscurile lor ca niște pumnale, cu aripile ca niște virfuri de sulită. Formele lor iuți și crude sînt mai puțin legate de o ornitologie figurativă, ele asociind mai degrabă imaginea abstractizată a cuțitelor de aruncat, folosite de negrii din regiunile păduroase și ale căror tăișuri dispuse ciudat sînt în așa fel combinate încît să rezeze ramurile ce-ar stăvili zborul lor ucigaș.

Aceste jivine de metal seamănă și cu niște idoli barbari, cu niște animale apocaliptice preschimbate parcă de primitivii junglei în zeități. Ele au impasibilitatea feroce a celor obișnuiți să primească sacrificii sin-

geroase și funcționalitatea strictă a fapturilor care trăiesc între primejdie și necesitate. Cum să explicăm faptul că epoca noastră a dat naștere unui număr atît de mare de animale, ale căror organe din tablă sau din fier te duc cu gîndul mai mult la o contranatură decît la o supra-natură, dacă nu prin aceea că ele sînt însăși imaginea, în materialul cel mai dur și mai crud, a neliniștilor unei epoci cînd omul nu mai poate stabili cu natura raporturile de armonie, de unitate și înțelegere la care aspirase ieri.

Toate aceste jivine de metal constituie materializarea unei societăți înrobite mașinii; cum prin forma și materia lor au aparența mecanismelor, și-n același timp o trufașă autonomie, ele întruhidează visurile urite ale unei naturi care și-a pierdut parcă rațiunea și sentimentul exact al organicului. Ne închipuim păsările Katherinei Nash, ale lui Leslie Thornton, ale lui Theodor Roszak zburînd peste cactușii diabolici ai lui Graham Sutherland; fac parte din aceeași familie, aparțin deopotrivă unei lumi în care omul și-a pierdut locul, o lume denaturată.

Chiar aspectul pe care-l au, citeodată, căci ai spune că sînt construite din fiare vechi, sugerează, admițînd că natura ar fi intervenit la crearea lor, că ea a folosit numai rămășițe fără valoare, deșeuri inutilizabile, fapt pentru care toate aceste animale alcătuite din rebuturi își urăsc creatorul, urăsc în general lumea oamenilor. Ceea ce izbește, într-adevăr, la acest popor de făpturi metalice plăsmuite de Germaine Richier, Fritz Koenig, Drago Tsrar, Lynn Chadwick, Philipp Morton, Juan Nickford, Robert Muller, Eduardo Paolozzi, Arturo Carmassi, căci toate națiunile s-au adunat pentru a fabrica asemenea monștri metalici, este voința lor de putere, setea de cucerire. *Călugărița* (mantis religioasă — N. Tr.) lui Charles Leplal, diavoliul lui Roel d'Haese, kobolzi care visează să-l ucidă pe feronierul care i-a adus pe lume, *Agresiunea* Katherinei Nash, *Ciclopul* lui Paolozzi trăiesc într-o cruntă dușmănie cu oamenii.

Evl Mediu ar fi văzut aici, și pe bună dreptate, niște înfricoșătoare și malefice intruchipări ale răului, mai subtile și mai rafinate decît gnomii infernali ai lui Hieronymus Bosch, exorcizați prin mijlocirea

grotescului și a absurdului. Dimpotrivă, ceea ce izbește în *Omul din Villeteuse* de César, în *Păianjenul* și *Furnica* Germainei Richier este intensitatea cu care trăiesc, dar potrivit unei concordante proprii cu imperativele unice ale realității lor individuale. Ele au o atmosferă specifică, legi organice proprii. Tridimensionalitatea de care se bucură le face mai eficiente decât diavolii lui Bruegel sau Dali; avem iluzia că se plimbă în voie printre oameni și ne întrebăm dacă într-o bună zi nu vom auzi cumva filfiind metalic prin spațiu aripile *Păsării regale* a lui David Smith*, ale *Păsăruicii* Katherinei Nash**, sau ale *Migratorului* lui Theodor Roszak***.

Perfecțiunea în cumplit, dacă ne putem exprima astfel, a fost atinsă în egală măsură în două direcții deosebite de Germaine Richier și de Lynn Chadwick: prima rămânând credincioasă formei omenești, neinventând monștri decât în mod excepțional, al doilea fabricând un bestiar diabolic, despuat de orice referință la natural și-n care suprealismul atinge abstracțiunea. Pentru Germaine Richier, esențialul formei este mișcarea; personajele ei se îndreaptă întotdeauna spre un loc anume, iar când rămân imobile, se împrejmuesc cu un baraj de mișcări virtuale datorită sforilor ce leagă între ele extremitățile membrilor. Aceste sfori n-au nimic comun cu cele folosite pentru însuflețirea marionetelor; ele constituie itinerariile unui dinamism posibil, deplasările formei și transformările ei sugerate.

Figurile Germainei Richier nu trezesc groază printr-o monstruoasă deliberată, ci, dimpotrivă, prin asemănarea lor cu forma omenească, pe care o prelucrează și o chinuiesc fără s-o distrugă. Metamorfozele produse de ea, în limitele morfologiei omenești, sînt mai dramatice decât monștrii puri, pentru că n-au inocența neverosimilului. Aceste personaje au un fel de a se afla acolo ce înfricoșează.

* Walker Art Centre, Minneapolis (N.A.)

** University of Nebraska Art Gallery, Lincoln (N.A.)

*** College of Fine and Applied Arts, University of Illinois, Urbana (N.A.)

Arta lui Lynn Chadwick este mai arbitrară, dar tot atât de terifiantă, și Sir Herbert Read a recunoscut în opera sa o adevărată «geometrie a fricii». Vom remarca totuși, dacă e să ne luăm după opiniile comentatorilor, că, din punct de vedere intelectual, el nu este o victimă a fantomelor sale metalice. «Aportul remarcabil al lui Chadwick la o artă a primejdiei, scria Robert Melville, n-are la origine cine știe ce coplesitoare angoase personale, și sculptorul e departe de a-și însuși teoria lui Kafka, potrivit căreia artistul este mai plătind și mai slab decât omul de rînd. Chadwick se simte cît se poate de bine în societate; aspirațiile sale nu depășesc ceea ce poate să realizeze și, ca toți artiștii de seamă din epoca noastră, are grijă să dea și automatismului locul meritat».

Să fie așadar înfricoșătoarele jivine ale lui Chadwick gratuite? E greu de presupus, căci pare cu neputință ca el să nu fi fost cel dintîi zguduit de apariția unor figuri ca *Străinul* (1954, col. J. B. Metznerberg, Chicago), drapat în uriașele-i aripi de pterodactil, de dansatorii din *Dansul III* (1955, col. artistului), sau de vehemența trimbitată a *Oratorului* (1956, col. artistului).

Să fi putut rezista oare netulburat în preajma acestor creaturi impunătoare și sinistre, chiar dacă sînt opera sa, chiar dacă știe din cîte plăci de metal și cu ce fel de ciocan le-a făurit? (Imaginea 68).

Însăși imobilitatea personajelor lui Chadwick respiră primejdia, căci simți în ele un potențial de forțe extraordinare, neavînd nimic comun cu cele omenești; capacitatea lor de distrugere este uriașă, ferocitatea lor nemărginită. Metalul din care sînt făcute nu le împovărează; ghicești că mușchii lor de fier sînt în stare să strivească și să sfărîme orice piedică. Sînt vigilente, bănuitoare, prompte la atac, gata oricînd să-și abandoneze însingurarea pentru a se uni împotriva altora și a asalta oamenii, iar rațiunea lor de existență pare a fi tocmai ferocitatea care le articulează măduarele zvelte și dure. Cum s-ar putea, fiind atât de convingătoare, să nu-l fi convins și pe artist de faptul că, o dată create, ele au devenit independente, susceptibile și ranchiunoase?

Pe linia lui Chadwick, un alt remarcabil sculptor englez, Armitage, făurește și el niște statui de metal, numai că acestea interpretează mai direct forma omenească, simplificată, adusă la planuri elementare; Armitage e mai aproape de arta abstractă decît de suprarealism, el nu caută fantasticul, iar cînd îl întîlnește, fantasticul său e lipsit de prăpăstii, mai puțin pecetluit de cruzime decît al Germainei Richier și al lui Lynn Chadwick.

Bracelli se ocupase și el de peisajul antropomorf și seria *Bizarrie* conține o gravură reprezentînd portul Livorno în forma unui om culcat. Această ciudată tentativă de antropomorfizare a peisajului este mai veche în Orient decît în Europa; ea răspunde, în Asia, aceleiași idei care inspira animalele compozite din miniaturile indiene. E vorba de o credință metafizică privind asemănarea ce există între natura-macrocosm și omul (sau animalul) microcosm.

Dacă ne gîndim că ochiul a căutat ceea ce putea aminti o figură insuflită într-un obiect sau într-o grămadă de obiecte, la început imbinat în timp, apoi intenționat grupat în tabloul ce reproduce aceeași natură moartă cu scopul de a recunoaște în ea o ființă omenească, atunci trebuie să admitem că fantezia a urmărit într-un peisaj și așezarea elementelor care, în mod accidental, sugerau un cap sau un trup. Astfel, anumite profiluri de munți au fost comparate cu diverse personaje celebre și inițiativa originală de a accentua această asemănare tăind de-a dreptul în stîncă statui uriase, inspirate poate de istoricii antichității, a fost realizată în secolul al XIX-lea în Statele Unite, la Mont Rushmore.

Legenda ce însoțește peisajul antropomorf al lui Arcimboldo, aflat în colecția Minerbi, din Veneția, ilustrează bine ideea inițială a acestui gen de compoziții: *Homo omnis creatura...* Aici, asemănarea a fost forțată într-un mod arbitrar și puțin verosimil în ansamblu, pentru a se accentua caracterul omenesc, dar efectul acestei stinci înalte încununate de păduri și ale cărei fălci căscate sînt făcute din arcadele unui pod e într-adevăr impresionant. Benno Geiger,

care-l reproduce*, îl compară pe bună dreptate cu acea *Parranoiac Face* pe care a pictat-o Salvador Dali în 1935 (col. Edward James, Londra). La Dali, ca și la majoritatea pictorilor suprarealiști, surpriza «asemănărilor accidentale» este cultivată printr-o metodă de halucinație voluntar încurajată, practică tehnică, care nu-i cu totul străină de sistemele halucinatorii recomandate de Leonardo da Vinci și Song Ti, în scopul de a ațîța și stimula imaginația, de a crea o stare vizionară, o deprindere de a privi dincolo de ceea ce este perceptibil în mod imediat. Dar în timp ce suprarealiștii îndrăgeau uimirea în sine, *la meraviglia* pură și gratuită, în adîncul gîndirii lui da Vinci și a artiștilor orientali exista o idee metafizică, aceea idee de microcosm dragă alchimistilor, unor filozofi ca Nicolas de Cues, cum și genialului naturalist care a fost Paracelsus. Cuprins de un mare elan vizionar și liric, pictorul *Giocondei* întrunește în aceeași frază și *toarnă* parcă laolaltă în aceeași masă de materie în fuziune și omul și pămîntul: «Cei vechi au numit omul un microcosm; într-adevăr, termenul se potrivește de minune, căci omul este alcătuit din pămînt, apă, aer și foc, iar trupul pămîntului așijderi. Omul are o armătură de oase drept suport al cărnurilor, lumea are stînci drept suport al pămîntului, omul închide un lac de singe unde, prin respirație, se dilată și se contractă plămîinii, trupul pămîntului își are oceanul ce crește și descrește din șase în șase ceasuri o dată cu respirația lumii». Am descris altundeva metoda halucinatorie pe care o recomandă Leonardo pentru a vedea în petele de pe un zid personaje reale sau fantastice, peisaje, monștrii**, și chiar Hamlet se amuza cu asemenea fantezii pentru a-lului pe Polonius, îndemnîndu-l să caute în nouri forme de animale. Totul e cuprins în tot, și, în «somnul rațiunii» de care vorbește Goya, somn ce zămislește monștri, omul este inclinat, grație stării sale emoționale, să vadă în

* *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldo*, Vallecchi, Florența 1954. Aparține acest tablou lui Arcimboldo? E dificil de afirmat. Legrand și Sluys folosesc drept argument tăcerea lui Lomazzo (N.A.)

** Marcel Brion, *Leonardo da Vinci*, Albin Michel, Paris, 1959 (N.A.)

cele mai nevinovate forme naturale niște făpturi amenințătoare ce-i cobesc o soartă cruntă. Cînd examinăm atent un desen al lui Urs Graf, aparținînd muzeului din Basel și înfățișînd un lăncier care pornește la luptă, constatăm, răsturnînd foaia, că buturuga de salcie în care-i proptit micul paraclis prin fața căruia va trece oșteanul, este de fapt o făptură demoniacă, vestind pieirea apropiată a mercenarului. Asemenea exemple s-ar putea multiplica; ele sînt frecvente la pictorii elvețieni din «Școala lăncierilor», la Niklas Manuel Deutsch, ca și la Graf, dar cazul pomenit ajunge pentru a dovedi că aici e vorba de o *metamorfoză afectivă*, natura inertă prinzînd viață în scopul de a lua parte la soarta individului, cum se întîmplă și în miniaturile persane și indiene, unde copacii și stîncile se însuflețesc pentru a urmări lupta eroului cu monștrii, gata să iște împotriva-i noi dușmani*. Peisajul se transformă astfel după chipul și asemănarea omului, a animalului, sau a vreunei ființe închipuite, atunci cînd întruchipează ideea metafizică de microcosm-macrocosm — «homo omnis natura» — fără a înceta să fie mai presus de orice o formă plastică. De altfel, potrivit esteticii chineze, el este cu atît mai plastic cu cît este mai saturat de viață. Înțelegem atunci că acest naturism mistic s-a bucurat de mult mai multă trecere în arta orientală decît în Occident, unde categoriile sînt precis determinate și separate. Astfel, artistul se va apropia și mai mult de inima lumii în măsura în care se va lăsa halucinat de formele posibile pe care e în stare să le îmbrace natura, în măsura în care opera sa va fi expresia unor realități profunde și nu numai a unor aparențe vizibile. E bine ca facultățile vizionare să fie solicitate dincolo de observarea strict obiectivă a naturii și provocate conform preceptelor faimosului tratat de pictură al lui Song Ti, citat de Petrucci în cartea sa *Filozofia naturii în arta Extremului Orient***.

* Bahram Gur ucigînd Balaurul, Sah Nameh, Tabriz, 1330, Cleveland Museum of Art. — *Somnului Rustem*, Sah Nameh, Școala din Bagdad, secolul al XIV-lea, col. Sir Bernard Eckstein, Uckfield (N.A.)

** *La philosophie de la nature dans l'art de l'Extrême Orient*, Paris, 1910 (N.A.)

precepte analoge celor formulate de Leonardo da Vinci în celebrul pasaj despre petele de pe ziduri și ciudățelele pietrelor. «Alegeți un vechi mur în paragină, întindeți deasupra-i o fișie de mătase albă. Apoi, priviți-o, seara și dimineața, și-n cele din urmă veți izbuti să vedeți prin mătase ruina, gurguiele sale, nivelele, zigzagurile, crăpăturile, fixîndu-le în mintea și-n ochii voștri... Fixați toate acestea în străfundul vostru și curînd veți vedea oameni, pietre, plante, copaci și personaje zburînd sau mișcîndu-se printre ele. Veți putea minui atunci penelul urmînd bunul plac al fanteziei. Și rezultatul va fi ceva cîresc și nicidecum omenesc». Construirea *peisajelor compuse* ține în egală măsură de rețeta lui Arcimboldo pentru «capetele» sale ca și de cea chinezească, în sensul că, dacă la originea unor astfel de picturi a putut exista o viziune mai mult sau mai puțin halucinatorie a unei figuri omenesti într-un peisaj, elaborarea propriu-zisă a acestei figuri-peisaj se face folosindu-se un oarecare număr de accesorii comode, văgăune, case, ruine, pileuri de copaci etc. Vom remarca, totuși, că naturalismul riguros al lui Arcimboldo nu se întîlnește de loc ori foarte rar în picturile aflate în *Magia Universalis* de Gaspard Scott (Bamberg, 1677), în *Ars Magna* de Athanase Kircher (Amsterdam, 1671), sau în peisajele anonime din colecția Wintle, din Durban. Acești *giganți*, asemenea celui din colecția Barr (New York), sînt alcătuiți cu un arbitrar desăvîrșit, cu intenția vădită de a ușura asemănarea; elementele vegetale, gospodăriile, personajele sînt așezate fără vreo ordine logică, fără necesitate, și artistul n-a trebuit să dovedească cine știe ce dibăcie pentru a izbuti asemenea simulacre iluzioniste. Tabloul se prezintă ca un peisaj fantezist în care deslușim vag forma unui om culcat; răsturnînd tabloul, redresînd așadar figura, ea apare în toată evidența sa, uneori nespuse de grăitoare, ca în «gigantul» din colecția Barr; te gîndești la niște titani împietriți, la făpturi odinioară înzestrate cu viață și mișcare, metamorfozate în copaci și stînci, și păstrînd în noua lor aparență ceva din vechea identitate distrusă.

Cele patru anotimpuri aflate în colecția Robert Lebel, din Paris, atribuite lui Josse de Momper sînt mult

mai impresionante decât peisajele compuse de care s-a pomenit mai sus, pentru că nu-s *gratuite*. E vorba de niște peisaje ce-ar putea fi naturale, ce-ar putea exista așa cum le înfățișează artistul și care mai ales, în loc să maimuțărească figura umană, traduc într-un mod dramatic, evident metamorfozind, *pasiunile* pământului. În aceste tablouri, într-o măsură mult mai mare decât în cele precedente, chipul omnesc se află doar pentru a ne întări în credința că sufletul pământului este asemenea sufletului omnesc, că suferințele sale sint totuna cu suferințele noastre. Desăvârșind identitatea macrocosmului cu microcosmul, umanizarea elementelor sugerează o adevărată stare de comunicare între noi și ele. Emoționante ca niște chipuri omenești, *Cele patru anotimpuri* ale lui Momper ne atrag în respirația adincă și arzătoare a munților și, văzându-le, ne gândim la acel uluitor munte antropomorf zărit de eroul lui Edgar Poe în călătoria sa prin regiunile polare*. Și aceasta fără a fi nevoie de artificialul iluzionist al *răsturnării* tabloului; fețele pământului ne contemplă și ne impun personalitatea lor însuflețită, cu o violență tragică de la care nu-i chip să te sustragi (Imaginea 56). În parcul vilei Pratinolo, lângă Florența, Giovanni da Bologna a tăiat în stincă o statuie uriașă înfățișând Apeninul, sub forma unui colos cu barbă lungă, ghemuit pe vine printre copacii care se năpustesc asupra-i și-l devoră. Această figură melancolică, înaltă de treizeci de metri, din care țîșnesc pirii și cascade, cu pielea zgrunțuroasă de stalactite și formațiuni calcaroase, ca o blană împietrită, se apleacă asupra unui lac în care încearcă să-și vadă chipul oglindit. Invenție pur și esențial barocă, această uriașă statuie încă implintată în roca de obirșie, contopind într-o halucinantă metamorfoză forma omenească și sufletul adinc al pământului, nu reprezintă antropomorfizarea lui Tellus, nici personificarea propriu-zisă a muntelui, al cărui nume îl poartă, și încă mai puțin o figură alegorică, ci un rezumat al Cosmosului. Kriegbaum ne-o descrie încrustată pe vremuri cu metale prețioase ori semiprețioase,

* *Aventurile lui Gordon Pym* (N.Tr.)

sided și pietre rare, întocmai ca și geniul lumii subpămîntene pe care minerii îl întâlneau pe vremuri și care se află la jumătatea drumului dintre mineral și omnesc.

Pierdut într-un colț îndepărtat al parcului, unde o barieră nevăzută pare să-l apere de curiozitatea indiscretă a vizitatorilor, *Colosul* de la Pratinolo întruchipează în același timp atât visul veșnic al artistului de a da formă muntelui, de a sili materia gigantică să accepte imaginea visului său, cât și credința străveche în sufletul pământului, făptură vie, făptură suferindă, căreia minerii trebuiau să-i aducă sacrificii propitiatorii pentru a fi iertați că sfîșie cu uneltele lor trupul său uriaș și simțitor.

Colosul de la Pratinolo, Căderea Titanilor de la Palazzo del Té, din Mantova, monștrii de la Bomarzo oferă aspecte diferite ale acestei tradiții fantastice, moștenită din antichitate, ce urcă desigur mult mai sus și face din Uriași făpturile care bîntuie în mod constant imaginația populară. Goliat, Fafner și Fasolt, Căpcăunul, Ciclopul, Gargantua și micuța giganta de la Brobdingnac, care se juca de-a păpușile cu Gulliver, întruchipează diversele modalități pe care le îmbracă în împrejurări date «constanta Uriașului». Evul mediu născocise Gayanții, purtați cu mare alai în timpul carnavalurilor flamande, iar o stradă din Paris păstrează amintirea uriașului războinic Isoré, căzut în fața zidurilor de apărare ale Luteției*. Nu-i epopee, mitologie, basm popular, legendă sau povestire pentru copii unde să nu apară Uriașul. În jurul lui se țese un întreg scenariu fantastic, care ni-l înfățișează înfricoșător la vedere și totodată neghiob, lesne tras pe sfoară de pitic, reversul său, sfrijit și bicisnic, dar inzebrat cu o minte ageră ce răpune ușor forța brutală. Astfel se războiesc în folclorul universal poporul gnomilor și poporul gigantilor; adeseori, încăierîndu-se cu acești dușmani uriași, oamenii — adevărați pitici în comparație cu adversarii lor — izbutesc să-l răpună

* *La rue de la Tombe-Issoire*, altfel spus *La Tombe d'Isoré*, căci tradiția pretinde că Uriașul a fost îngropat în locul acela (N.A.)

printr-un vicleșug dibaci; David, Degețel, Jack Ucigașul Uriașilor liniștesc specia umană, demonstrând că acești antagoniști sînt vulnerabili. Toate epocile îndrăgostite de miraculos au avut un soi de slăbiciune pentru uriași; în primul rînd pentru ciudățenia lor cuasi monstruoasă, dar și pentru faptul că ei reprezentau figura omenească mărită la dimensiuni neobișnuite; superstiția a atribuit bucuros «oamenilor mari» o statură mai înaltă decît a celorlalți indivizi. În Biblie, regii și căpeteniile războinice ale popoarelor dușmane Hebreilor sînt de obicei niște giganți: Lahmi din *Cronici*, Og din *Deuteronom*, fiii lui Anak din *Numerii*; pasul greu al acestor oșteni cumpliți cutremura de asemenea și cartea lui *Iosua* și cartea lui *Iov*. Mitologie și folclor prelungesc deopotrivă amintirea unei epoci cînd pămîntul era locuit de uriași; mai tîrziu, rasa omenească ar fi degenerat ajungînd la statura pe care o are de cînd sînt cunoscuți oamenii. În această amintire prelungită de religii și de basme deslușim uneori o oarecare nostalgie pentru *era gigantescă*, dar ansamblul textelor arată că dispariția uriașilor era o necesitate ce condiționa traiul tihnit al oamenilor pe pămîntul ce le aparține, și zeei înșiși n-au dobîndit liniște deplină și puterea absolută decît după ce s-au scăpat de Titani, care apar în Hesiod drept «giganții obîrșiiilor». Pentru a le veni de hac acestor Titani, a fost nevoie de războiul incert povestit în *Teogonie*, cum și de sprijinul altor giganți aliați ai zeilor. Însuși Zeus pogorîse pînă în adîncul Înternului în căutarea acestor asociați pe potruva fraților lor, căci și unii și ceilalți erau fiii Cerului și ai Pămîntului. Oștile se înfruntau, în timp ce un «cutremur năpraznic zgîlția pînă și Tartarul piclos, amestecîndu-se cu ropotul asurzitor al pașilor avîntați într-un iureș de nedescris și cu zăngănitul armelor ce se izbeau. Se băteau astfel sub potopul de săgeți încărcate de icnete și strigătele de luptă ce răsunau în amîndouă taberele și urcau pînă-n cerul înstelat, în timp ce se trîneau unii pe alții într-un vuiet înfricoșător». Pictorii și sculptorii au încercat să traducă din cînd în cînd splendorile straniei ale războiului dintre giganți, dar nici sculptorul *Gigantomahiei* de pe Altarul din

Pergamo, în ciuda patetismului dezlănțuit al barocului helenistic, nici Giulio Romano la Mantova, împingînd pînă la ultima consecință genială și capricioasă *terribilită* a barocului italianesc, nu se apropie de grozăvia exprimată cu atîta forță în poemul lui Hesiod. «Jur împrejur întreg pămîntul, izvor de viață, trozneza cuprins de foc; și codrii nesfirșiți, căzuți pradă flăcărilor, răcneau cutremurător». Iar cînd, pînă la urmă, sub ploaia de stînci aruncate cu cele o sută de brațe ale Titanilor credincioși zeilor, prăbușirea Giganților ia sfîrșit în adîncul Tartarului, întocmai ca și aceea a îngerilor răzvrătiți în bolgile Infernului creștin, trupurile uriașe se rostogolesc de-a valma în temnițele subpămîntene. «Sub valuri negre de săgeți ei coplesiră pe Titani, apoi îi trimiseră sub pămîntul cu drumuri largi și acolo îi legară fedeleș pe trufașii răpuși de brațul lor, tot atît de adînc pe cît e cerul de sus; unui ilău de bronz cîzînd din cer i-ar trebui nouă zile și nouă nopți pînă s-atingă în cea de-a zecea zi Tartarul. Acest tărîm e cuprins jur împrejur de un zid de bronz. Trei rînduri de umbre îi încinge intrarea strîmtă. Deasupra au crescut rădăcinile pămîntului și ale mării sterpe.» Aceștia sînt coloșii captivi întîlniți de Dante în noaptea inițiativă ale cărei viziuni îl plimbă prin cele trei lumi, amintire a tradiției antice, simbol al pedepsei hărăzite răzvrătirii smintite și bestiale împotriva Spiritului. *Divina Comedie* se întîlnește astfel cu *Teogonia*, întru afirmarea *gestei* mărețe și înfricoșătoare a Titanilor, *gestă* ce a luat sfîrșit în «tărîmurile înfricoșătoare și muced, care-i îngrozesc pînă și pe zei», unde trupurile sînt pururi tirite și rostogolite de vîrtejurile vîntului, jucării pradă veșnicilor vijelii care mugesc în adîncurile beznei. Nici sculptorul elenistic, nici pictorul baroc nu puteau înfățișa desigur aceste inchipuiri supraomenești, și mai puțin încă Botticelli cînd a ilustrat *Divina Comedie*, dar ei au dat totuși, după puterile lor, o imagine aproximativă a acestor semînții uriașe care hălăduiesc în spaimele ancestrale și pe care le exorcizăm scornind un David, un Degețel, sau un Ulise care crapă ochiul Ciclopului și-și bate joc de el cînd își spune *Nimeni*. E straniu, de asemenea,

să constatăm că Leonardo da Vinci acordă rolul principal tot unui Gigant, în *Codex Atlanticus*, acel roman de aventuri, sau memorial de călătorii închipuite, pe care l-a tichuit ca să se destindă în clipele sale de răgaz.

Călătorii închipuite? Nu-i tocmai sigur. Se știe că Leonardo fusese poftit de sultan la Constantinopol pentru a construi un pod, a cărui schiță se afla printre desenele sale. O fi răspuns la chemarea Marelui Turc, o fi cercetat într-adevăr Taurusul, pe care-l descrie ca pe un lucru văzut aievea, l-o fi slujit, precum susține, pe Marele Devatdar al Siriei, pentru a limpezi taina ciudatei fosforescențe care iluminează noaptea munții Armeniei? Sint atâtea enigme în viața lui Leonardo, încât o enigmă în plus nici nu ne-ar mira. Nu-i cu neputință ca în 1473 și în 1486, Kait-Bai, guvernatorul din Cairo, să-l fi însărcinat, într-adevăr, în numele sultanului Egiptului, cu o misiune științifică. S-ar putea ca în timpul acestei călătorii în Armenia să fi întâlnit faimosul gigant sau să fi auzit vorbindu-se de el.*

Inventivitatea fantastică a lui Leonardo pune stăpânire pe acest personaj supranatural și-l tirăște într-o afabulație, o povestire la persoana întâi, destul de dezlinată, avînd însă autenticitatea *viziunii reale* și încheindu-se printr-o senzație de coșmar, căci povestitorul sfîrșește prin a fi înghițit de monstru. «Nu știu nici ce să zic, nici ce să fac; îmi pare că înot, cu capul în jos, în uriașul bot și că, ajuns de nerecunoscut prin moarte, sint îngropat în pînteul său nemărginit...» Ceea ce-i mai interesant, în povestirea lui Leonardo, nu-s însușirile fabuloase ale gigantului, longevitatea sa, căci trăia și pe vremea lui Artaxerxe, cu care s-a războit, ca aliat al egiptenilor și al persanilor, sau faptul că, viețuind în mare, se hrănea cu balene, cașaloți uriași și corăbii, ci exactitatea obiectivă a anumitor episoade caracteristică spiritului lui Leonardo: acela, mai cu seamă, cînd gigantul, precum Gulliver în Lilliput, caută să se scape de puzderia minusculilor săi adversari.

* Marcel Brion, *Leonardo da Vinci*, Albin Michel, 1952 (N.A.)

Să nu reținem din această uluitoare descriere decît ultimele fraze, care dau o imagine exactă a geniului poetic al lui Leonardo și a noțiunii sale plastice despre Gigant: «Năprasnica izbitură îl trîntise pe pămîntul neted, unde zăcea buimac, ținut parcă de uimire; mulțimea, care-l crezu trăsînit, începu să se învîrtă împrejurul bărbii sale uriașe; apoi, așijderi furnicilor care, ațîțate de furie, aleargă încolo și-ncoace prin mărăcinișul rețezat de securea țaranului, oamenii se bulucesc pe uriașele-i mădulare și-i sfîșie pielea în numeroase locuri... Atunci, revenindu-și în fire și văzîndu-se aproape acoperit de mulțime, simți numaidecît durerea usturătoare a înțepăturilor și scoase un răcnet ce păru un bubuit înfricoșător de tunet; proptit în miini, el ridică fața lui groaznică și palma dusă la cap dădu peste puzderia de oameni prinși în coama lui, precum căpușele. Acești oameni agățați de păr și căutînd să se ascundă erau ca marinarii pe timp de furtună, cînd se cațără pe frînghii pentru a strînge pinzele și a îndulci vîntul dezlăntuit; el scutură așadar din cap, și oamenii se împrăștiară zburînd prin aer ca o grindină izgonită de rafală, și mulți fură uciși de cei care, asemenea furtunii, căzură asupra-le. Atunci, ridicîndu-se, îi călcă în picioare».

Colosul pitoresc și înfricoșător al lui Leonardo seamănă cu Saoșii gigantici pe care Dogonii studiați de Marcel Griaule și J.P. Lebeuf* îi socotesc drept strămoșii lor; Saoșii erau atît de înalți că pentru a-și face arc le trebuia un palmier întreg; pescuiau cu mina hipopotamii și-i înfulecau dintr-o înghițitură, iar vulturii își făceau cuiburile, fără ca ei să simtă ceva, în hălăciuga lor înclăcită. Uneori, în miturile ce pomenesc de strămoșii-uriași, pare să se străvadă o ciudată simpatie care împodobește coloșii dispăruți cu toate virtuțile: forță, înțelepciune, bunăvoință, spre deosebire de pitici care sint răi, fătarnici, vicleni. S-ar zice că omenirea post-diluviană vădește un înduioșător regret pentru dispariția lor, proiectîndu-și visul de grandoare în evocarea unui trecut în care pămîntul era călcat de făpturi cu o statură

201 * Marcel Griaule, *Les Sao Légendaires*, Gallimard (N.A.)

uriasă, iar reprezentarea Gigantului, ca personaj fantastic, cuprinde toate însușirile compozite și contradictorii — admirație, teamă, repulsie... — legate de amintirea lor.

Același sentiment inspiră și gigantizarea personajelor ilustre încă din Antichitate, visul sculptorilor greci de a ciopli munți în formă de trup omenesc. Mai ambițios decît artiștii Altarului de la Pergam, Stasicrates vroia să preschimbe muntele Athos într-o uriasă efigie a lui Alexandru, iar Colosul din Rhodos, printre picioarele căruia treceau corăbiile cu toate pinzele sus, fusese socotit odinioară, și pe bună dreptate, pare-se, drept una dintre minunile lumii. Gigantismul sculptural este un fenomen tipic baroc; nici grecii arhaici, nici contemporanii lui Fidias n-ar fi închipuit asemenea monstruozitate, deși statuia Atenei de la Parthenon avusese dimensiuni considerabile; Athos-Alexandru închipuit de Dimocrates și de Stasicrates, Colosul din Rhodos aparțin artei helenistice, așa cum barocului italianesc îi aparține proiectul burlesc al lui Michelangelo, care născocise o campanilă antropomorfă înfățișînd un om stînd jos; între picioarele acestuia s-ar fi înjghebat dughene și ateliere, iar în cap s-ar fi pus clopotele, de unde sunetul ar fi ieșit printr-o gură uriasă, larg căscată. Sculptura egipteană are și ea uriașii săi, faimoșii coloși ai lui Memnon, care cîntau la răsăritul soarelui, zeitățile proptite de templul rupestru de la Abu-Simbel; la Barletta, în Apulia, a fost înălțat în secolul al IV-lea al erei noastre un *Colosso* înfățișînd un imperator, majestuos, trufaș și ursuz, iar, mai tîrziu, în secolul al XVII-lea, la Arona, un sfînt Carol Borromeul, din aramă, de douăzeci și cinci de metri, cîntimplînd lacul Maggiore. Statuia Libertății, de la intrarea portului New York, poate fi privită ca imagine divinizată a unui concept; în același timp, americanii, vrînd să rivalizeze cu grecii și să realizeze tot ce nu reușiseră aceștia, s-au gîndit să cioplească într-o faleză stîncoasă efigia primilor președinți ai republicii lor.*

* În Japonia și China se întîlnesc statui gigantice ale lui Budha, gigantism divinizator al « Ființei supreme » (N.A.)

Și totuși, gigantismul sculptural nu și-a lăsat cele mai fantastice creații ale sale nici în Egipt, nici în Statele Unite, ci într-un parc părăsit, cotropit de natura care i-a șters traseul labirintic și unde mai supraviețuiesc doar cîțiva monștri răzlețiți printre tufe și copaci, despuiați de contextul inițiativ ce le dădea într-adevăr un sens inteligibil. În secolul al XVI-lea, la periferia acelei eflorescențe baroce destinată să surprindă și să înminuneze, un conte din familia Orsini a întemeiat pe proprietatea sa de la Bomarzo, nu departe de Viterbo, acea *supranaturală* și *extravagantă* (cum spune un contemporan) menajerie de monștri ce se integrează pe deplin atît în spiritul epocii, capabilă să conceapă campanila antropomorfă a lui Michelangelo, cît și în constanța aceluia cult al gigantilor, ce constituie unul dintre aspectele ciudate ale spiritului uman. Este de remarcat că, dacă secolul al XVII-lea a fost un secol al gigantilor, secolul al XVIII-lea avea în schimb o slăbiciune pentru pitici. Statuile de pitici groțeschi și hazlii, uneori înfricoșători prin însăși excesul hazului lor burlesc (ca în Villa Palagonia, din Sicilia), mișună prin grădinile epocii rococo, vrînd parcă să înlocuiască piticii adevărați, piticii vii, piticii de curte, pe care prinții Renașterii îi țineau în palatele lor. *Nanismul* este și el un fenomen baroc, deși mai puțin important decît gigantismul, și în același Palazzo del Té, de la Mantova, unde Giulio Romano pictase *Războiul Titanilor*, exista un minuscul *palazzino* rezervat bufonilor ducelui.

Astăzi, nu ne mai putem închipui exact ansamblul sculptural de la Bomarzo; probabil că statuile uriașe se integrau în planul logic al unei construcții labirintice de genul celei din parcul princiar de la Anhalt, unde o seamă de grupuri sculptate și presărate din loc în loc înfățișau primejdii ce amenință sufletul omenesc în pelerinajul său pe lumea de aici și-n cea de dincolo. O vegetație luxuriantă înghite acuma vraștea tumultuoasă a gigantilor de la Bomarzo, și domnia lor asupra acestei naturi sălbatice pare și mai emoționantă, poate mai înfricoșătoare chiar. Plimbîndu-te în mijlocul acestui popor absurd și amenințător de figuri de piatră, încărcate de enigme,

născocind toate rafinamentele posibile ale monstruosului, șerpi fantastici, cu aripile larg deschise, rinjindu-și colții ucigași, himere, broaște testose de mărimea saurianilor din epoca secundară, îți reamintești ciudatul vers al lui Guillaume Apollinaire despre ceasul în care «turmele de sfincși se întorc în grajdurile lor». Gigantice femei mutilate zac printre ierburi, coloși ciudați se sfirtecă între ei și parcă auzi cum le trosnesc oasele în crincena lor îmbrățișare, boturi căscate înfățișează guri de iad prin care te plimbi ca în niște peșteri. Așa arată grădina din Bomarzo, elocvent descrisă de poetul Pieyre de Mandiargues* și parcă-i anume aranjată astfel, spre bucuria supra-realiștilor din zilele noastre, într-atît de irațional, de illogic, de fantastic, de nemăsurat, de nefiresc și încărcat de mister e totul acolo.

În însingurarea lor sălbatecă și deznădăjduită, titanii împietriți de la Villa Meraviglia ne duc cu gîndul la uriașii triști care apar ici-colo în operele lui Goya: Bobalicon dănțuind cu o veselie bezmetică și lugubră în *Disparate*, Colosul din *Panica* (Prado) (Imaginea 37), a cărui apariție imprăstie armate întregi și acvatinta înfățișînd un gigant, așezat la marginea desertului, cu spatele la privitor, masiv și cioplit grosolan, ca un munte antropomorf, contemplînd cu un ris uimit cornul subțiratic al lunii, singurul locuitor al cerului, așa cum el este singurul locuitor al pămîntului.

Renașterea nu disprețuia tehnicile halucinatorii recomandate de Leonardo da Vinci, și prin aceasta recunoaștem înclinarea ei de a asocia cercetării raționale a naturii metodele de cunoaștere suprasensibilă și supraintelectuală moștenite de la Evul Mediu și Antichitate. Încă și mai mult decît Leonardo, care n-avea încredere în ocultism, straniul Piero di Cosimo apela la rîndul său la *magia naturalis*, acea experimentare ermetică a naturii avînd drept obiect cercetarea supra-naturii. Foarte apropiat de panpsihismul lui Cardan, pentru care metalele erau «plante

înmormîtate», iar copacii ființe însuflețite, înzestrate cu sensibilitate și poate chiar cu pasiuni, Piero di Cosimo refuza ideea unei naturi riguros *naturaliste*.

Știm de la Vasari că acest om ciudat, ursuz, cu toane extravagante și o imaginație uluitoare, capabilă să preschimbe un alai de carnaval într-un triumf al morții, hăituit de obsesia macabrului chiar și atunci cînd picta scene mitologice și peisaje, se interesa mai ales de ceea ce autorul *Vieților* numește «certe sottigliezze della natura»* pe care le reproduce în tablouri, nu fără a le fi transformat și deformat întii potrivit fanteziilor genului său vizionar. Elementul principal — *central*, din punct de vedere material și spiritual — al acestor scene mitologice este un copac uscat, antropomorfizat în maniera munților lui Momper. *Descoperirea mierii*,** *Lupta Centaurilor cu Lapiții****, bunăoară, sau *Triumful lui Silene***** sînt direct inspirate din metamorfozele lui Ovidiu, numai că în loc să le illustreze doar, aceste picturi evocă însuși spiritul metamorfozei tragice, desemnînd anumite forme ale naturii, vegetale sau minerale, ca lignificări sau pietrificări ale unor ființe vii.

Copacul uscat apare în aceste tablouri ca un conducător al jocului; divinitate monstruoasă, blajină și îngrijorătoare în același timp, el prezidează jocurile oamenilor și ale genurilor elementare. Nu-i de loc inert; tensiuni formidabile îi înalță crengile despuiate, scorburi ca niște guri, ca niște ochi se cascadează în trunchiul său; hilar, obscen, crud, el oferă o imagine a morții care va lovi nemilos într-o zi orice formă de viață, oamenii și zeii, situîndu-se astfel cu exactitate în *constanta funeabră* ce-l inspira pe Piero di Cosimo.

El sugera aceloră care n-ar fi înzestrați cu facultățile vizionare ce-i îngăduiau să deslușească tot soiul de forme fantastice în obiectele banale, unde alții

* Les Monstres de Bomarzo, fotografii de Glosberg, ed. Grasset, 1957 (N.A.)

* În italiană: anumite subtilități ale naturii (N.Tr.)

** 1502, Worcester Art Museum (N.A.)

*** 1490, col. Ricketts-Shannon (N.A.)

**** 1502, col. Vitale Bloch (N.A.)

nu văd decît obișnuitul, firescul, o tehnică halucinatorie asemănătoare celei enunțate de Leonardo și transcrisă de Vasari după cum urmează: «El se oprea și privea îndelung un zid pe care scuiaseră niște bolnavi și descifra acolo lupte de cavaleri, și orașe din cele mai fantastice, și peisajele cele mai întinse. În același fel și cu același scop studia nourii». Această modalitate de a ațîța și de a ajuta imaginația este caracteristică unei epoci în care se căutau bucurosi analogiile dintre forme, deoarece asemenea analogii întăreau ideea însușită sau dorită cu privire la principiul unitar al naturii. E de asemenea probabil ca Piero di Cosimo să fi aflat o mare desfătare în surprizele pe care i le prilejuiau halucinațiile provocate și în imaginile pe care le scotea din ele și le strecura în picturi, spre uluirea naivilor și educarea inițiaților. *Primul pictor mitic al timpurilor moderne*, cum îl numește Georges Pudelko*, Piero di Cosimo poate fi considerat și ca un predecesor al lui Dali, ale cărui imagini paranoice se întemeiază pe ambiguitatea formelor și capacitatea lor de a fi ceva și, în același timp, altceva decît ceea ce sînt, vădînd astfel diversitatea infinită ce dirijează jocurile capricioase ale naturii și capacitatea lor de sugestie nelimitată asupra inteligenței și simțurilor noastre.

Cine privește *Ispitirea sfîntului Anton* de Joachim Patinier, de la Mauritshuis, din Haga, are nevoie de multă atenție și perspicacitate pentru a descoperi, într-un peisaj amirabil, fețele omenesti ascunse în stînci. Asemănarea dintre forma minerală și chipul omenesc, întilnită în diverse detalii ale tabloului, este misterioasă și pare tănuțită curiozității superficiale. Indicația chipurilor este atît de evazivă și atît de misterios sugestivă, încît putem gîndi că artistul a reprezentat niște eboșe de antropomorfism, niște metamorfoze pe cale de a se împlini sau a descris doar începutul Ispirii, adică momentul cînd coaja pămîntului trosnește și crapă, pentru a elibera demonii, pentru a se preschimba în demoni. Prin grija lor de a se confunda cu piatra și cu mușchiul, prin dorința de a *simula*, aceste personaje sînt mai

îngrijorătoare decît *Anotimpurile* lui Momper, căci par mai verosimile. Ele ne invită să ne închipuim că obiectele cele mai nevinovate, cele mai *naturale*, adăpostesc un suflet dușmănos omului, că dorințe obscure de răzbunare, pentru cine știe ce greșală făptuită împotriva Naturii-Mume, inspiră agresiunea ce va să aibă loc și că ordinea Creațiunii va fi răsturnată fără veste de răzvrătirea stîncilor, atît de pașnice în aparență...

Aici nu mai este vorba de simpla curiozitate ce se amuză surprinzînd într-o piatră ceva asemănător unui chip omenesc, ci chiar de umanizarea pietrei, trecerea la forma de om fiind doar primul pas în ocuparea acestei forme de către un spirit diabolic: suspensia ce există în însăși aerul unui peisaj de Patinier este împovărată de o spaimă cu neputință de definit.

În zilele noastre, Salvador Dali a încercat cu o stranie reușită această confuzie între peisaj și forma omenească într-un tablou ciudat înfățișînd un cap de femeie — portretul actriței americane Mae West, — format din elementele unui «interior», două tablouri de peisaj constituind ochii, căminul nasul, o canapea gura, în timp ce perdelele grele evocă cu groasele lor cute celebrul păr blond al «vampei». Această acuarelă, ce datează din 1936 și se afla la Art Institute din Chicago, se îngemănează cu *Spania*, din colecția Edward James (1938), unde, în mod simbolic, torsul și fața femeii întruchipînd țara sfîșiată de războiul civil, sînt înlocuite cu grupuri de oameni care se luptă. Aici, intenția alegorică e cit se poate de limpede; tabloul are o semnificație moralizatoare, în timp ce în acuarela cu Mae West intenția lui Dali era doar aceea de a determina mobilele dintr-o încăpere să exprime atmosfera de senzualitate pe care o degajă femeia însăși. Ascetismul și cruzimea spaniolă, dominantă «sentimentului tragic al vieții» celebrată de Miguel de Unamuno, spaniol prin excelență, ca și Dali, conferă acestui simbol al războiului civil o măreție funebă de o intensitate nemaipomenită, în timp ce într-alt exemplu de «capete compuse», din 1940, intitulat *Bătrînețe, adolescență, copilărie*, chiar elemen-

* În *La riforma letteraria*, Florența, martie, 1938 (N.A.) 206

tele peisajului se transformă pentru a deveni trei busturi reprezentând cele trei vârste la care se face aluzie; în aceeași manieră, peisajul marin ce degradează și dizolvă un cap de femeie într-un ansamblu armonios de plaje, stînci și ape folosește dubla iluzie, a naturii și a trăsăturilor omenești *. «Capriciul» este împins aici mai departe decît în celelalte capete compuse ale lui Dali, întrucît el pare să eludeze și să dezamăgească mereu atenția privitorului urmărind chipul enigmatic printre obiectele care ba îl dau în vileag, ba îl ascund.

Fața Paranoică de Dali este construită după un procedeu cu totul deosebit și nu lipsit de afinități cu ghicitorile din iconografia populară: «Căutați ciinele». Ascunsă în mod intenționat într-un ansamblu de obiecte și personaje cu care nu are nimic comun, ea răspunde unui capriciu al acestui uluitor virtuos, care știe bine că poate să se joace cu toate formele, scoțînd din ele miracole mereu înnoite. «Să fixăm cu ajutorul ultraconcretului devenirea paranoică», iată principiul compoziției acestor imagini duble «potrivit metodei paranoic-critică», formulat chiar de pictor, și cel mai bun exemplu este *Tîrgul de sclavi cu bustul vizibil și invizibil al lui Voltaire* (1940), din colecția J. W. Hambuchen.

Nu-i vorba propriu-zis de un *peisaj compus*, în genul celor din colecțiile Wintle și Lebel, și artistul nu urmărește să închidă o figură omenească într-un aspect mai mult sau mai puțin logic și realist al pămîntului. Procesul compoziției este cu totul diferit. Dali pornește de la bustul lui Voltaire, care-i o imagine dată, imuabilă, cunoscută de toată lumea — și nu un cap de fantezie, ca *Anotimpurile* lui Momper — cu reliefurile și umbrele sale, cu modelajul frunții, al obrazilor, al gurii, cu «suris îngrozitor», iar marea izbîndă a pictorului e să-l silească pe doctul și sectarul adorator al «rațiunii» să intre în acest joc irațional, să joace primul rol. Pictat cu acea migală naturalistă, caracteristică pînă și-n cele mai fantastice creații ale sale, *Tîrgul de sclavi*

* Apariția unui chip și a unei cupe de fructe pe plajă, 1938 (N.A.)

apare în opera lui Dali ca un exercițiu, ca o demonstrație a virtuozității sale de iluzionist capabil să determine apariția oricărei imagini. Reușita acestui tur de forță este desăvîrșită în sensul că, o dată ce ai văzut capul lui Voltaire, el revine cu o stăruință obsedantă, fără ca *Tîrgul de sclavi*, care-i subiectul evident al tabloului, să pară conceput doar pentru a disimula și a releva totodată portretul lui Voltaire. Este vorba de două subiecte independente, de două ființe autonome, proiectate într-o singură imagine, confundîndu-se și cu toate acestea riguros individualizate și lipsite între ele de altă comunicare în afară de cea formală.

Putem socoti acest tablou drept *capriciul* unui pictor celebru pentru capriciile sale, pe care în mod voit și-a întemeiat renumele, dar trebuie să privim și dincolo de *iluzionism*, cu atît mai virtuos cu cît, pentru mulți, cuvîntul acesta are o faimă proastă. Pentru a înțelege această pictură ce constituie unul dintre «momentele» foarte importante din evoluția artistului, trebuie să urcăm pînă la o teorie antică a misterului și a «revelației» ezoterice. A ascunde ceva ce trebuie găsit apoi este un vechi ritual magic; și nu e vorba de semnificația tabloului, ci de conținutul său obiectiv, real. Ce importanță are faptul că două realități își suprapun obiectul cu aceeași rigoare și densitate, că imaginea lui Voltaire e alcătuită din bucăți de zid sau din mădularele unor personaje; esențialul este să demonstrezi tuturor că, fără pretenție de ezoterism și simbol, o imagine poate fi în mod simultan mai multe lucruri. Timpul și spațiul *Tîrgului de sclavi* sînt aceleași ca și ale capului lui Voltaire, pentru că, de fapt, în tablou există doar *un singur timp și un singur spațiu*; numai că ele sînt capabile de *valori* deosebite, în ciuda simultaneității lor.

Compoziția — în sensul acordat acestui cuvînt, cînd vorbim de *capete compuse* și de *peisaje compuse* — se constituie aici printr-o contopire totală a celor două figuri, fără vreun hiat, fără concesii de formă care să ușureze operația. Nu spun că în acest caz n-a acționat și dorința de a ului și de a inventa un joc nou, dar nu trebuie să uităm că pentru Dali, ca și

pentru compatriotul său Picasso, ceea ce denumim *joc* este de fapt un salt primejdios, pe care se mizează deopotrivă și trupurile și sufletele. Un joc care nu se referă niciodată la altceva decît la el însuși, care-i propriul său principiu și propria sa finalitate, rațiunea sa de a fi, și care urmează, chiar în metamorfozele lui, unde s-ar crede că fuge de sine, drumul unei logici interioare, al unei fatalități individuale. Autenticitatea fantasticului, și în această autenticitate constă întreaga sa valoare, nu există decît cu un singur preț: angajarea pe viață și pe moarte a unui *salto mortale*.

VII. FANTASTICUL LUMILOR POSIBILE

«Lumea în forma sa actuală nu-i singura lume posibilă». Yves Tanguy povestește viața unei lumi posibile, de la naștere și pînă la distrugerea ei. Universul multidimensional al lui Joan Miró. Paul Klee și călătoria în țara cunoașterii epurate. Lăcustele lui Martin Dis-teli și umbrele lui Candide. Descătușarea ochilor (Klee).

În afară de fantasticul ce transpune sau invertește formele lumii cunoscute, există și un alt tip de fantastic, ale cărui resurse sînt infinit mai vaste; el nu se mulțumește să reorganizeze o lume diabolică din rămășițele creației divine, ci creează făpturi pe de-a-ntregul inventate și fără vreo referință la lumea vizibilă. Astfel, în domeniul artei fantastice se produce o operație asemănătoare celei care a favorizat nașterea artei denumită abstractă sau non-figurativă.

Cînd scria că «lumea în forma sa actuală nu-i singura lume posibilă», Paul Klee făcea aluzie la toate *lunile posibile* pe care artistul le detectează ori le inventează, și, după toate aparențele, aici invenția este o altă metodă, inconștientă, de detectare a invizibilului, funcția artistului fiind aceea de a muta în vizibil toată lumea invizibilă, ghicită, presimțită de el, pe căile visului nocturn sau în stare de veghe, ale iluminării sau ale viziunii mistice, și transmisă în forme perceptibile care sînt, în acest caz, nu atît «corpul» cît «veșmintul» invizibilului.

Ținînd seama de existența acestor lumi posibile, de aptitudinea lor de a deveni și de a fi pentru noi

percepții nete, precise, *obiective*, formele moderne de expresie ale fantasticului sint mult mai complexe și mai impresionante decât vechile forme, întrucât acestea rezultau dintr-un proces de deformări, de asamblaje a unor elemente disparate și din asociații insolite. Cei mai ingenioși monștri, din antichitate până la Bosch, chiar până la Grandville și Kubin, nu se eliberează prea mult de motivele zoomorfe sau antropomorfe din care sint asamblate, iar caracterul monstruos rezultă numai din hibriditatea animală sau din îmbinarea unor fragmente de făpturi insuflăte și de obiecte.

Epocii noastre moderne îi erau rezervate forme mai rafinate, care să corespundă noilor neliniști, spaimei de necunoscut, curiozității și fricii în fața «posibilului», groazei de mulțime, de imbulzeala înăbușitoare de ființe sau obiecte, și groazei de vid, gata oricând să se umple cu forme neștiute. Un fantastic inedit ia naștere astfel din gloatele informe, contopite într-un asemenea amalgam încât se preschimbă într-o unică făptură monstruoasă, ca la James Ensor (*Intrarea lui Hristos în Bruxelles*), în *Triumful Morții* de Georg Grosz, unde tropăitul maselor pe străzile Berlinului creează o amețală halucinantă, la Gustave Doré, ai cărui oameni și animale mișunind prin cetăți medievale stîrnesc spaima. Reversul acestui fantastic al mulțimii, transformată la rîndul ei într-un hibrid cu mii de mădule, cu mii de capete, este fantasticul vidului, o angoasă ce se ivește din vastele spații vacante, din landele lui Edvard Munch, măturate de vîntul groazei, din întinderile terestre sau marine pe care le contemplă în plimbarea lor însingurată personajele lui Caspard David Friedrich, din orașele pustii prin care spiritul privitorului rătăcește neliniștit, întîlnind în calea sa doar poporul livid și spectral al statuilor răzlețe, ca în picturile lui Giorgio de Chirico sau ale lui Berman și, înaintea lor, ale lui Monsù Desiderio, sau din cîmpurile cu săpături arheologice ale lui Fabrizio Clerici, pline de vestigiile incrimenite ale unor capitale uitate.

Forma de expresie cea mai specific modernă, căci n-are nici un echivalent în epocile precedente, este aceea care lucrează la descoperirea și reprezentarea

lumilor posibile. Cînd spunem *lumi posibile*, ne gîndim întîi și-ntîi la tema foarte îndrăgită de autorii și ilustratorii lucrărilor de știință-ficțiune, un produs actual prin excelență: descrierea ființelor care trăiesc, sau ar putea trăi, pe alte planete. În realitate, sinchindu-se prea puțin de realitățile științifice, dar totuși incapabili să *inventeze* în sensul absolut al cuvîntului, acești *exploratori în papuci* ai astronauticii, fie că-i vorba de Cyrano de Bergerac, de Wells ori de Lovecraft cum și de artiștii care le ilustrează născocirile, se mulțumesc să compună variațiuni, mai mult sau mai puțin ingenioase și înfricoșătoare, pornind de la formele locuitorilor de pe pămînt.

Nu poate fi însă vorba de crearea unor *lumi posibile* decât din momentul cînd dispăre asemenea cu obiectele și făpturile terestre. E interesant de notat că făurirea acestor lumi posibile se produce în aceeași epocă în care se dezvoltă arta abstractă și îi putem considera drept artiști abstracți și pe cei trei mari creatori contemporani de «lumi posibile»: Yves Tanguy, Joan Miró și Paul Klee. Ei sint în același timp creatorii unor mituri noi, plămuite chiar de locuitorii lumilor pe care le-au inventat, deși cuvîntul *inventat* se vedește în acest caz destul de impropriu, căci libertatea lor de a imagina pare comandată, sau cel puțin dirijată, de un fenomen ciudat de iluminare, o răsturnare a privirii îndreptate spre regiunile cele mai tainice ale insului, acelea unde se află, după toate aparențele, organele prin care comunică el cu invizibilul și încă-ne-existentul.

Lumile posibile sint lumile pe care de obicei simțurile noastre nu le percep, deși ele există, dar într-o organizare dimensională la care omul nu este adaptat; ele pot fi și lumi care nu există deocamdată, dar care pot exista într-o zi și pe care artistul le contemplă cu o privire ieșită din timp, cu o conștiință a ființei și a devenirii sale care a abolit și trecutul și viitorul și pentru care totul este în mod imediat și simultan prezent. Uneori, se mai întîmplă ca diferitele spații și timpuri să se întrepătrundă, ca în opera lui Klee, cea mai plină de magie dintre toate. În anumite picturi ale sale, făpturi ce nu aparțin acelorași timpuri se întîlnesc, tot așa cum se întrepătrund și spațiile

antinomice. În acest sens, într-un text celebru înscris și pe mormint în chip de epitaf și vădind toată gândirea lui profundă, toată sublima lui originalitate, Klee se definea el însuși drept *punct de sprijin cosmic*, adică loc de întâlnire, de încrucișare și de coexistență: «Doar lângă Dumnezeu îmi caut locul; eu sînt punct de sprijin cosmic și nu „specie“... N-aș putea fi definit în imanență. Căci eu locuiesc deopotrivă și printre morți și printre cei a căror naștere va să fie. Ceva mai aproape de inima creației decît se obișnuiește...»

Dintre toți artiștii, el a fost, fără îndoială, cel mai aproape de acea «inimă a creației» pentru care toate categoriile, atît de mult prețuite de oameni, nu au nici un fel de semnificație și de valoare. «Și totuși, spunea el, nu m-am apropiat decît foarte puțin față de cît ar trebui.» Ar fi bine ca această dorință de a se apropia de «inimă a creației» să-i călăuzească deopotrivă pe toți pictorii abstracti; ea îi inspiră măcar pe cei care au înțeles că, renunțînd la aparențele formelor create, își înlesnesc înaintarea spre realitățile non-imediat vizibile, unde pot contempla energiile originare în infinita lor fecunditate, pentru a-le cere să însufletească nu formele copiate după natură, ci create integral de artist în scopul de a obține fără constrîngere șarja impulsivă de viață în rodnică ei fierbere.

Formele inventate de pictorul abstract sînt, ele însele, imaginile unor lumi posibile și din acest motiv i se întîmplă să înlînească, fără să fi căutat măcar, fie o formă matematică, fie o formă asemănătoare unor organisme invizibile din infinitul mic, pe care doar microscopul o dezvăluie privirilor noastre. Astfel, artistul ascultă invizibilul pentru a-l transforma în vizibil. Prin ce facultăți deosebite? Din clipa cînd nu mai reprezintă figuri ale naturii direct perceptibile prin mijlocirea simțurilor noastre, nici el însuși nu mai poate ști dacă formele pe care le înlînește și le materializează în tablou ori în statuie sînt figurile visurilor sale, presentimentele sale, amintirile sale inconștiente sau colective — psihanalistii vor spune: complexe sale — sau ceea ce

a fost denumit cu un cuvînt vag, ce nu definește nimic dar spune destul, viziunile sale.

Artiști vizionari au existat de cînd lumea și lista lor e nesfîrșită, de la miniaturistii ilustratori de apocalipse medievale pînă la Grünewald, Bosch, Bresdin, Blake, Füssli, Goya, Disteli, Boulanger, Ensor... dar aceștia exprimă totuși *vizionatul* cu vocabularul *văzutului*. Numai organizarea formelor se schimbă, nu și formele în sine, nici creaturile inițiale din ale căror metamorfoze au luat naștere creaturile fantastice. Dimpotrivă, creatorul — sau exploratorul — lumilor posibile va face un salt în afara naturii și se va pomeni față-n față cu un supranatural care nu va mai fi alcătuit din elementele naturii abandonate. El va elabora în sinea lui noi posibilități ignorate de el însuși, capabile să perceapă și să reprezinte lumile posibile, cu alte cuvinte făurește un vocabular fără precedent, ce îngreunează foarte mult comunicarea cu privitorul. Criticii vechi, care considerau figurile lui Bosch, Arcimboldo sau Bracelli drept bizarerii, nu se simțeau totuși prea dezrădăcinați în picturile acestora, căci regăseau acolo elemente familiare, stupefiante doar prin modul lor de organizare. Cu Klee, Tanguy sau Miró, debarcăm în plin necunoscut și uneori nu putem deosebi cei capriciu, fantezie, iluminare, nici separa în mod absolut ceea ce putea fi joc, la început, de ceea ce este angajament grav și dramatic față de o realitate necunoscută de ceilalți, artistul văzîndu-se investit cu vocația severă de a-i sluji drept interpret.

Cum scufundarea în lumile necunoscute uzează de modalități deosebite în cazurile celor trei pictori pomeniți, Tanguy, Miró și Klee — pentru ca să ne mărginim la exemplele alese — vocabularul plastic diferă și el în raport cu natura, adîncimea și *direcția* viziunii acestor artiști, conform originalității extraordinare a caracterului lor și a elementelor pe care le explorează și le descriu. În sfîrșit, miturile rezultînd din crearea unor forme, care sînt conținute în aceste forme și care, ulterior, se servesc de ele ca de un limbaj, se organizează în raport cu «mitologia lor internă», altfel spus, cu acea aptitudine pe care, după toate aparențele, o deține orice om, dar numai

artistul are facultatea de a o exterioriza, fie în povești — acele *Märchen* romantice, basmele cu zine, legendele populare —, fie în picturi sau sculpturi. Mitul cu funcție de creator de personaje și inventator de evenimente este, în genere, un izvor nesecat de fantastic, dar arta contemporană are privilegiul de a constitui un teren unde inconștientul, informulatul, imprecizabilul, se dezvoltă cu o libertate și o rodnicie pe care arta veche, strins legată de elemente cunoscute, nu le putea avea. Fie că-i vorba de Hydră, de Sfinx, de Himeră, de Lamashtu, de Balaur sau de Minotaur, toți acești actori ai dramelor mitice țineau încă, prin constituția lor materială, de domeniul concretului; din acest motiv, erau considerați mai reali sau mai verosimili și, ca atare, mai ușor reprezentabili. Pentru a se statornici teme în creștină populară, mitul trebuie să aibă o substanță recunoscută și de aceea miturile moderne, în accepția lor științifică sau pseudostiințifică se antropomorfizează chiar atunci când se dovedește că e cu neputință ca niște ființe analoge locuitorilor pământului să trăiască pe alte planete. E vorba aici de o *lege a genului*, mult prea veche și mult prea conformă cu mentalitatea care se hrănește cu mituri pentru a fi total respinsă.

Artistul vizionar, care inventează o lume posibilă, nu formulează în *termeni pămîntești* miturile acestei lumi apărute în fața privirii sale inconștiente. El transcrie eroii acestor mituri așa cum s-au manifestat în viziunea lui, îi transmite așa cum i-a primit, fără să-i interpreteze cu acea exactitate minuțioasă în execuție legată întotdeauna, sau aproape întotdeauna, de inspirația fantastică. Într-adevăr, fantasticul veritabil nu-i cel ce se deghizează în piele și se retrage în infernal, din neputință de a face perceptibilă forma văzută (vizionată) în plenitudinea ei exactă; el lucrează în plină lumină și cu acea minuție de « meșteșug » pe care o descoperim la Max Ernst, la Dali, la Tanguy și, deopotrivă, la Bosch, unde cuțitul vrăjit ce retează urechea gigantică din *Infernul Muzical* din tripticul de la Lisabona poartă marca unui meșter cuțitar din Bois-le-Duc. Amănuntul absolut naturalist întregeste aici fantezia extra-

vagantă și-i dă suportul unei realități indiscutabile (Imaginea 49).

Nu trebuie să punem la îndoială nici realitatea formelor ce populează picturile lui Tanguy, deși ea nu se poate raporta la vreo altă realitate, și este unică, în sensul că lumea ei aparține doar pictorului; numai el are acces acolo, numai el are dreptul s-o reprezinte. Mitul pe care-l întâlnește este transcris în limbajul *acelei lumi*, și el nu încearcă să-i dea o versiune în termenii de aici; nici nu știm măcar dacă traducerea lui este posibilă, sau dacă există echivalențe, aproximații pe care s-ar putea susține. Mitologia lui Tanguy rămîne așadar specific plastică, concepută și formulată în forme plastice, care nu sînt simboluri ci ființe vii, și cît se poate de vii, tot atît de adevărate în universul lor, ale cărui dimensiuni le convin, pe cît pot fi de adevărate anumite specii de insecte sau de pești abisali, încă necunoscuți de naturaliști. Astfel, explorarea lumilor posibile îmbogățește simțitor catalogul formelor posibile; faptul că sînt ori nu viabile în atmosfera noastră, n-are cine știe ce însemnătate; tot ce contează este că în *lumea lor*, ele locuiesc total și absolut. Fără îndoială că aceste forme nu s-ar lăsa transplantate sau aclimatizate în alte *asemenea lumi*: a lui Klee, a lui Miró, a lui Ernst, a lui Dali; dezrădăcinate, ele ar pieri, căci sînt creaturi care posedă un spațiu al lor, un timp al lor, și nu le-ar putea schimba pe nici un alt spațiu sau timp. Concepția acestei *lumi a lor*, unică, intranspozabilă, incomunicabilă în dialectica ei și cognoscibilă numai ca fenomen plastic, e aceeași la Tanguy, la Miró și la Klee, cu deosebirea că primilor doi le este deschisă doar o singură lume, în timp ce magia lui Klee se mișcă, pare-se, în toate dimensiunile lumilor posibile, în virtutea facultății sale de comunicare excepțional de vastă, profundă și subtilă, ale cărei antene pătrund pînă în miezul tuturor lucrurilor vizibile și invizibile.

A explica de ce *lumea proprie* unui anumit artist este cea care este și se manifestă sub acest aspect e încă și mai zadarnic decît orice tentativă de a clarifica esența indiferent cărei opere de artă. Dacă-i îngăduit să presupunem că influența mediului —

Toscana secolului al XV-lea, Olanda celui de al XVII-lea — a putut juca un rol în formarea esteticii lui Paolo Uccello și a lui Rembrandt, apariția unei opere ca a lui Tanguy în preajma lui 1920 nu se definește prin climatul suprarealist ce domnea pe atunci, deși lectura *Cintecelor lui Maldoror* și întâlnirea cu André Breton n-au fost neglijabile. De asemenea, o călătorie în Africa, în 1930, a putut determina o evoluție stilistică și mai ales o cunoaștere a lumii, comparabilă celei dobândite de Klee la Kairuan și în Egipt, dar ceea ce contează în primul rând este călătoria care-l poartă spre zona cea mai intimă a ființei sale, a personalității sale originale și misterioase, până la originile sale cele mai îndepărtate. Privilegiul acestui breton originar din Locronan a fost harul vizionar specific vechilor celti. Deși născut la Paris, el și-a petrecut vacanțele la Finistère, acolo unde megalitii pornesc în procesiune, cu sutele, de-a lungul landei, și unde, în transparentele lor pururi legate și dezlegate, valurile rostogolesc o puzderie de făpturi necunoscute. Yves Tanguy a fost marinar și această profesiune a refăcut contactul său ereditar cu marea, hrănind în același timp viziunea și imaginația sa, pentru împlinirea căroră, în virtutea unor înclinații ancestrale, exista o complicitate prielnică între văzut, vizionat și imaginat.

Până la tabloul intitulat *Geneză* (1926), lumea imaginară a lui Tanguy se manifesta în termeni încă naturali, dacă nu chiar naturaliști, și potrivit unui simbolism propriu. În acest tablou însă, ca și în *Făcea ce vroia* (1927), universul se transformă în jurul unui singur personaj uman reprezentând, dacă putem spune astfel, exploratorul, poate chiar Tanguy, în pragul acestui univers necunoscut; mai mult chiar, în cel de al doilea tablou personajul se destramă pentru a se confunda cu substanțele din jurul său și a face corp comun cu ele, ceea ce se săvârșește sub lovitura trăsnetului din *Furtuna* (1926). Din acest moment, nu numai omul, ci orice făptură care mai păstra vreo tangență cu figurile pământului dispăre; confuzia, sau cel puțin fuziunea, operându-se pe deplin, poarta se închide în urma călătorului *acelei lumi* pe care a luat-o în stăpânire.

Veșnic inclinat să suspecteze autenticitatea viziunii artistului și a adevărului reprezentării sale, publicul și critica, atunci când ea nu izbuteste să se înalțe deasupra prejudecăților, a « gustului » și a neînțelegerii publicului, vorbesc bucuroși de gratuitate. Astfel judecând, ar fi gratuit, cu alte cuvinte non-existent, non-valabil, tot ce nu se mărginește să reproducă obiecte din natură. A considera suspect orice produs al imaginației și a acuza iraționalul înseamnă, după părerea acestor oameni, a asana și a apăra moralitatea publică. Sarcasmul publicului și ucazurile criticii academiste folosesc același vocabular, fie că-i vorba să afurisească — la timpul lor, bineînțeles... — impresionistii, pictura de « căcănar pilit » a lui Cézanne, fovii, suprarealiștii, abstracții, în virtutea unor « legi » care nu s-au schimbat de loc de la dezbaterea Academiei lui Le Brun și Saloanele lui Diderot încoace.

Ce-i *gratuitatea*, dacă nu rezultatul capriciului, al fanteziei: nimic nu-i mai puțin gratuit, în acest sens, decât arta suprarealiștilor, care, în realitate, este comandată, determinată de imperativele cele mai autoritare, lăsând loc puțin jocului, atunci când acesta nu dă cumva ascultare tocmai acestor imperative misterioase și nu lucrează într-o săvârșirea acțiunilor lor necunoscute. O pictură ca a lui Tanguy trebuie considerată drept expresia lipsită de orice echivoc a celei mai profunde individualități a artistului, și dacă poate fi vorba de joc, atunci e un joc nespus de grav, un joc pe viață și pe moarte. Înseși titlurile tablourilor, deși par uneori burlești și fără vreun raport apropiat cu lucrurile vizibile, sint, de fapt, mai puțin explicația unor compoziții, cit un fel de sugestie poetică, invitând privitorul să adopte mai degrabă o stare de disponibilitate față de fantastic, de insolit, decât să descifreze o anecdotă a cărei concluzie ar fi: *Mămico, tăticul e rănit*.

Pentru Tanguy, ca și pentru Miró sau Klee, titlul îndeplinește funcția unei scurte uverturi lirice — *uvertură* în înțelesul muzical — a unui preludiu al cărui caracter surprinzător favorizează trecerea de la rațional la irațional, și-ar fi absurd să-l interpretăm

ad litteram pentru a afla *ce semnifică tabloul*; pentru că aceasta-i întrebarea pe care o pune fără doar și poate privitorul naiv pretinzând întotdeauna altă semnificație decît *sensul plastic*, ca și cum opera de artă ar trebui să existe doar *în raport* cu altceva și să nu-și ajungă pe deplin sieși și pentru sine. A zăbovi asupra titlului și a căuta acolo o explicație ar fi o zădărnici, deși uneori (*Cerul hăituit*, 1951; *Mișcările și actele*, 1937) există un anumit raport între tablou și titlu, care, în cele mai multe cazuri, poate și trebuie să fie ceva asemănător unei cifre de catalog sau *numărului de opus* în cazul unui muzician.

Lumea lui Tanguy s-a transformat din 1926 și pînă la ultimele sale lucrări; el a murit în vîrstă de cincizeci și cinci de ani, în 1955, în Statele Unite, unde trăia din 1939. Aceste transformări biologice, am putea spune, răspund unei evoluții organice a *lunii aceleia*. Ele își urmează cu o logică desăvîrșită, asemenea mutațiilor dintr-o substanță ce trece prin stări diferite. Sînt transformări care pot implini un *proces estetic*, dar estetica, în acest caz, este echivalentul însuflețitului, al organicului și dă ascultare aceluiași legi: învîrtoșarea progresivă a formelor conduce aceste forme la structura lor desăvîrșită, definitivă, imuabilă. Materia în fuziune, mîzga originară, în stare viscoasă, încă dibuind formele pe care și le va alege și-n care se va *fixa*, păstrează o disponibilitate, o posibilitate de opțiune, facultatea de a deveni altceva, admitînd că procesul de osificare n-a fost determinat de fatalitatea interioară a acestor forme.

Primul contact al lui Tanguy cu *lumea aceea* se produce într-un moment cînd încă nu există decît niște larve ce se vînzolesc pe un soi de noroi sub care mocnește un foc lăuntric, țîșnind în flăcărui din crăpăturile solului. Este lumea indeterminatului pur, a obîrșiei formelor, a materiei pornite în propria sa căutare. În aceste picturi dintre anii 1926 și 1928, figurile lui Tanguy evocă un univers de începuturi de lume, o *geneză* cum spune un tablou din 1926, care-i prima manifestare în acest sens. Nu-i vorba de haos, ci de momentul ce-i urmează, cînd materia,

care încă nu s-a diferențiat cu totul, încearcă diverse modalități de organizare. Toate capacitățile de formare și de definire participă activ la neconținute transformări: e vorba de acea lume pe care presocraticii au cunoscut-o și la care au făcut aluzie în imagini foarte grăitoare. Surpriza unor generații spontanee face să țîșnească un furnicar tumultuos de germen, o viermuială de substanțe care sînt mai degrabă mișcări decît forme și a căror ființă se manifestă tocmai în mobilitate; încă nu ființe, ci pure deveniri, îmbogățite cu toate posibilitățile. Megaliți ductili care, după vreo cîteva milenii de trudă lăuntrică, se vor stabili în menhiri și cromlehi, rachete de foc preschimbînd noroiul în peluze de flăcări, atmosfera elaborînd nouri, pămîntul zămislind ectoplasme mîzgoase: așa arată peisajele tanguyene înfățișînd nașterea lumii în *Stingerea luminilor inutile* (1927), *Pămînt de umbră* (1927), *Un tablou mare ce reprezintă un peisaj* (1927), *Cînd mă vor împușca* (1927), *Împreună cu umbra mea* (1928) (Imaginea 57).

Vîltoarea valurilor, rafalele vîntului măturînd falezele de nisip, seismele vîlurînd și dezvăluind coaja încă moale a stîncilor, se dezlănțuie într-o compoziție ca *Toanele anotimpurilor* (1928), una dintre cele mai caracteristice din această perioadă, cum și în *Orizont bătrîn* (1928), unde mobilitatea neconținută și convulsivă a mediilor atmosferice și a formelor gata să nască pare să se apropie de repaos.

În această stare vizionară, artistul devine contemporanul unor stări foarte vechi — ori pe cale de a se naște — ale materiei, trăiește gestațiile și fermentațiile ei. El nu mai e un spectator ci un co-existent, devine parte integrantă în acest peisaj al preistoriei sau al postistoriei și participă la mișcările interne ale materiei, ce pot sfîrși printr-o lichefiere universală, ca în *Dulapul lui Proteu* (1931), sau, dimpotrivă, printr-o solidificare. Această solidificare transformă mîzga fertilă într-un nisip uscat și fierbinte și conferă duritate de piatră, și, mai ales, de os, elementelor care, încheindu-și formarea, ajung să dețină totalitatea structurii lor definitive. Atmosfera și lumina se schimbă o dată cu natura solului. Noroiului gras și clocotitor

fi corespundea un crepuscul tulbure, acea lumină premergătoare despărțirii zilei de noapte. Marile umbre orizontale proiectate pe valurile de noroi pe care le zbuciuma neliniștea lăuntrică a pământului se împrăstie și se netezesc pe un fundament dur. Așa ia naștere acel pustiu mineral, a cărui însemnătate va spori și mai mult în tablourile lui Tanguy după ce pictorul va fi cunoscut Arizona. Spațiul și forma care-l locuiește nu mai sint capabile de osmoze. Obiectele se adună și se închid în ele însele.

Dacă *Dulapul lui Proteu* este exemplul cel mai prodigios al lichifierilor ce întrerup, începînd din 1928, procesul de împietrire a universului tanguyan, singurătatea formelor închise în spațiul uscat și sterp devine angoasantă. *Îndrăgostiții* (1929), *Un risc în fiece mină* (1934) ne transportă într-o lume unde mutațiile materiei sint fapt împlinit, unde fiece obiect și-a realizat individualitatea și se statornicește calm într-un spațiu deschis la nesfîrșit — și spațiul lui Tanguy se deschide progresiv în măsura în care «cerul» ocupă o parte tot mai mare a tabloului — și unde surprizele stihilor nu se vor mai produce. Era marilor cataclisme regeneratoare și vivifiante s-a încheiat. În succesiunea vîrstelor geologice ale *lunii aceleia*, am ajuns la o stagnare ce nu înseamnă imobilitate, la un echilibru ce nu-i lipsit de riscuri.

Un nou spațiu se naște din faptul că formele, care și-au împlinit maturizarea lăuntrică, se mișcă orizontal într-un univers ce și-a fixat legile greutății specifice și ale gravitației. Tabloul intitulat *Mișcarea și actele* (1937) juxtapune o serie de epure geometrice, de trasee, ce nu-s operații intelectuale ci ființe vii, și figuri ale căror părți s-au îmbinat treptat, alcătuiind în cele din urmă un schelet. Asupra acestor ființe, care se complică în diferențierea *membrelor* lor, pe care le ghicim îndemnatice și ingenioase, domnește acum un spirit de organizare. O seamă de încheieturi și de joncțiuni articulează gesturi precise, mișcări în dosul cărora presimțim o inteligență practică. Stîncile erodate din Arizona, menhirii din Finistère zămislesc în aceste tablouri o familie ciudată de ființe eratice, care, după ce

și-au făurit o personalitate prin apropierea și legarea acestor «membre» răzlețite, schițează începuturi de viață socială. *Panglica exceselor* (1932) te și duce cu gîndul la acele nașteri de atoli la care aspiră ființele lui Tanguy. Ele pornesc la drum în căutarea semenilor lor, pentru a li se alipi, vrînd, probabil, să învingă spaima singurătății în deșert, amețea spațială a deșertului. O dată cu ele se deplasează și umbrele lor, precizînd direcția migrațiilor, și aceste figuri lipsite de organe încep să posede un ciudat simț al atmosferei, o certitudine cuceritoare ce a învins spaima (*Cel care întrebă*, 1937). Impresia de rătăcire fortuită, instinctivă, pe care o remarcăm în primii pași făcuți de aceste triburi de oseminte bizar decupate, face loc unei voințe, unui program. În *Stingerea speciilor* (1938) ies la iveală noi facultăți de mișcare prin toate dimensiunile. Pe măsură ce spațiul se unifică, în sensul că «cerul și pământul» se întîlnesc și se confundă, mersul tîrîș și zborul ajung aproape de nedeosebit. Nu mai există perspectivă, sau mai bine zis, *în lumea aceea*, perspectiva euclidiană este în mod firesc anulată pentru a îngădui încrucișarea unui număr aproape nelimitat de perspective *posibile*. Cerul și pământul abia se mai deosebesc prin colorit și-si pierd treptat caracteristicile. Însăși consistența lor s-a transformat pentru a se adapta la posibilitățile acestor silexuri policrome, ale căror proprietăți esențiale nu le cunoaștem și pe care le-am putea închipui conduse de un capriciu, dacă n-am ghici în ele un intelect vii, prezent și pragmatic, ce biruie deșertul așa cum a biruit și informalul. O dată definite ca persoane, creaturile lui Tanguy aspiră să fie declarate drept colectivități. Și iată cum primii germeni informi din primele tablouri suprarealiste au devenit niște mașini de o inteligență excepțională, capabile să juxtapună și să articuleze componentele lor în vederea unui deplin randament intelectual și industrial. Artistul povestește astfel cronica *acelei lumi*, succesiunea vîrstelor sale, transformările sale biologice, cu gravitate dramatică și precizie științifică, pentru că toate acestea sint atît de prezente încît nu mai putem pune la îndoială adevărul lor. Îl constatăm după capacitatea de

mișcare uluitoare pe care o dovedesc faptele sale, după modul ingenios cu care se combină între ele, pentru a constitui triburile migratoare din *Timp mobilat* (1939), *Martorul* (1940), *Cinci străini* (1941), *Agale spre nord* (1942).

Ceea ce caracterizează *personajele* din această perioadă este forța, conștiința existenței și a puterii lor, autoritatea, orgoliul și chiar o anume ferocitate care le asimilează călugărițelor (mantis religioasă—N. Tr.)—animale cu care s-ar asemana dacă ar fi niște animale; nici nu le mai putem indica altfel, acum cind s-au lepădat de orice nedeterminare, de orice indecizie. Nenumăratelor virtualități ale creaturilor din perioada germenilor li se substituie o infailibilitate arogantă. În spațiul pe care și l-au cucerit, s-a statornicit o societate desăvârșită, superior organizată, acționind cu o extraordinară siguranță și economie de mijloace. Suprafețele osoase ale acestor făpturi se înveșmîntează în irizări policrome, ceea ce constituie un lux al utilitarismului lor riguros, și, în evoluția coloritului său, Tanguy urmează transformările acestei lumi în metamorfozare. La început, flăcăruile incandescente țîșneau printr-o mîzgă groasă de culoarea amurgului și a zorilor, iar frigurile viscoase aveau acel roz molatec al melcilor, verdele sărăcăcios al stridiilor smulse din scoică. Mai tîrziu, în perioada învîrtoșării, tonurile au devenit pure și vii, apoi cromatismul s-a complicat în măsura în care aceste personaje începeau să fie însuflețite de un instinct gregar, de o voință de viață socială. În aceste făpturi compozite, trecerile de culoare de la un element la altul vădesc independența elementelor componente, alăturate într-o Societate a Egalilor de la principal la principal.

După ce a povestit istoria biologică a *lumii aceleia*, Tanguy descrie sociologia ei. Sînt înfățișate acolo toate formele sociale, de la clanurile aristocratice din *Viața mea albă și neagră* (1944), *Vin, miere și ulei* (1942) și *Divizibilitate nedefinită* (1942), pînă la gregarismul înfricoșător și mortal din *Înmulțirea arcurilor* (1954), una dintre ultimele sale opere. El indică pînă și psihologia acestor făpturi cu care nu putem comunica nicicum, dar cărora le presupunem

pasiuni analoge pasiunilor noastre, și aceea armată mărșăluind spre spațiul nehotărnicit din *Iuțea somnului* (1945) pare însuflețită de o dorință de cucerire haină și zglobie în același timp. O dată depășită senzația neplăcută stîrnită de priveliștea locuitorilor din *lumea aceea*, care nu sînt cumpliti ci numai îngrijorători, pentru simplul fapt că îi simțim cu totul deosebiți de noi, sfîrșim prin a ne împrieteni cu ei; ei încuviințază chiar un soi de intimitate, păstrînd însă reținerile, rezervele, poate și o anumită susceptibilitate bănuitoare, de care nu se dezbară nici atunci cînd dialoghează între ei, ca în *Taclagii* (1945). Unele dintre aceste colectivități nomade rătăcesc ca niște triburi prin deșert. Altele, statice și sedentare, își rafinează procesele de asociere. La un moment dat al evoluției artei lui Tanguy, ele sînt dominate de un spirit arhitectural cu tendință spre monumentalitate. Ostroavele madreporice își încetează răspîndirea orizontală. Organismele lor se suprapun și se înalță sugerînd stilpii totemici ai triburilor din nordul Statelor Unite și Canadei, ceea ce poate da o compoziție extraordinară ca *Roza celor patru vînturi* (1950), unde figuri gigantice și ciudat articulate, în formă de obelisc, par să predice unui popor atent, îmbulzit la picioarele lor, sau turnuri și cupole aerate ca *Turnul Marinei* (1944), compacte ca *Cerul hăituit* (1951).

Către 1950, în sinul societăților din *lumea aceea* se produce un fenomen extrem de curios. Individualitățile eractice din 1939—1940, grupate mai tîrziu în clanuri aristocratice, în mici triburi independente, încep să prolifereze într-un chip monstruos. Spațiului deschis al «cerului», în continuare foarte întins, i se opune, pe «pămînt», o puzderie supărătoare de făpturi care se cațără unele pe altele, îmboldite de un instinct vital tenace și de o voință furioasă de dominare. Deschiderii extreme a spațiului liber i se opune, ca în *Frica* (1949), o gloată agresivă de combatanți înarmați care urcă din ce în ce mai sus. Senzația de posibilă conviețuire pașnică între noi și locuitorii *lumii aceleia*, pe care o presupunem realizabilă, piere, iar poporul tanguyan, care ne inspirase o curiozitate plină de simpatie și un interes

de ordinul observației științifice, se vedește dintr-o dată foarte primejdios.

Pe măsură ce deveneau mai numeroase, mai puternice și mai bine echipate din punct de vedere *industrial*, aceste societăți dezvoltau o redutabilă dorință de cucerire, o voință de putere împinsă la agresiune prin însăși masa lor. Surprindem o dușmănie între atmosferă și indivizi; de o parte vidul deșertului, de cealaltă suprapopulația castelor exagerat de prolifică, condamnate la o imbulzeală fără de scăpare. Astfel, se ajunge la soliditatea aproape omogenă din *Unde ești?* (1954), în care presupunem că diferențierea elementelor poate dispărea într-o materie uniformă, rezultat al unei noi metamorfoze lăuntrice sau consecință a acțiunii unor agenți interni din ce în ce mai activi, mai ales vintul ce zbuciumă nisipul deșertului din *Mirajul timpului* (1954).

Care ar fi fost stările următoare din evoluția lumii tanguyene, admitând că pictorul ar fi trăit destul pentru a-i povesti și etapele ulterioare? Istoria acestui popor se oprește o dată cu moartea tragică a cronicarului său. Nu știu dacă, din punct de vedere cronologic, acesta-i ultimul tablou pe care l-a pictat; dar el datează desigur din ultimele sale luni de viață și de aceea dobindește o valoare de simbol. Până la *Înmulțirea arcurilor* asistasem la formarea și la creșterea acestei specii străine, la aventurile sale biologice, la desfășurarea erelor în care își efectua transformarea. Acum, ajungem la acel punct limită al unei mulțimi de făpturi distribuite în caste ce-și diferențiază formele, culorile, și sînt închise în spațiile indicate printr-un soi de pereți, iar această gloată împinge și se împinge înainte cu o violență îndărătnică, pînă la zidul constituit de ea însăși la orizont, la linia unde atinge cerul.

Impresia de *închis*, ce creștea progresiv în ultimele tablouri ale lui Tanguy, atinge aici o grozăvie de nedescris. Întreaga masă de indivizi în mișcare se învîrte în jurul propriului său ax și înaintează încet comprimîndu-se, cățărîndu-se, pe cei mai mici și mai slabi. Aerul a devenit irespirabil în această mulțime și ne putem închipui că specia ei va pieri sub ochii noștri, prin însăși proliferarea sa abuzivă.

Probabil că așa se va și încheia istoria *acelei lumi* căreia Tanguy i-a observat și reprodus evoluția de-a lungul unui timp diferit de timpul nostru — potrivit numărătorii omenеști ar trebui să vorbim desigur de sute de mii de ani! — și care, pentru el, s-a desfășurat în cei douăzeci de ani de existență artistică.

Martor și totodată creator, explorator oniric al dimensiunilor neîngăduite celorlalți oameni, poate interpretul unei logici a *vieții speciilor*, ghicită de el, Tanguy ne-a încredințat un univers continuu, de la pre-naștere la distrugerea sa; un univers înzestrat cu o viață halucinantă și, o dată familiarizată cu el, nu-i mai putem pune la îndoială realitatea.

Și pictorul suprarealist Raoul Michau poate fi socotit printre inventatorii de lumi posibile. El acordă celor mai simple obiecte — o foaie de hîrtie, o bucată de pînză plutind în vînt, o piatră... — însușirea ciudată de a exista altfel decît în relațiile convenționale statornice tradițional între oameni și lucruri. În picturile sale, al căror mister trezește neliniște și te duce cu gîndul la tot soiul de vrăjitorii, iese la iveală mai ales latura dramatică a neînsuflețitului, clocotul vital al ne-viului. Nu-i vorba de metamorfoze ce ar înzestra obiectele cu însușiri și facultăți omenеști; el demonstrează doar posibilitatea acestor obiecte de a statornici între ele raporturi sociale ignorate de cei care le folosesc, fără a-și pune vreodată întrebarea ce se întîmplă în lumea lucrurilor cînd omul nu-i de față. *Bătălia cartofilor* (1948) (Muzeul Național de Artă modernă, Paris) te face să gîndești altfel decît în cazul lui Tanguy, ale cărui creaturi sînt total inventate și fără prototip în realitatea cotidiană, la o lume lipsită de orice numitor comun cu lumea noastră, dar ținînd de ea în modul cel mai fățiș, cel mai banal cu putință. O cîrpă roșie în mijlocul unui cîmp e destul pentru a înfățișa insurecția tuberculelor care înalță lungile lor rădăcini ca niște mădulare deznădăjduite. Nevinovata legumă se preschimbă într-o ființă haină, furioasă, vindicativă, și cît vezi cu ochii, tot acest popor răzvrătit, cuprins de o agitație feroce și convulsivă, își răcnește ura și dorința de răzbunare, însuflețit de o *voință de putere* tot atît de intensă și de dominatoare ca și

stihurile universului tanguyan, care au izgonit omul și toate faptele însuflețite de pe pământul luat în stăpânire.

Lumea lui Miró se deosebește de lumea lui Tanguy în primul rând prin aceea că este esențial grafică, apoi pentru că adeseori mina conduce acolo imaginația. Ea are mai puțină autenticitate onirică și-i departe de a fi multidimensională, desfășurându-se de obicei într-o optică destul de apropiată de aceea a teatrului; un teatru în care nu apar actori-oameni, ci marionete. Atmosfera ei, la început mai ales — adică din clipa când estetica pictorului a abandonat figurativul și realul pentru a deveni vizionară —, este aceea a unui carusel poetic, a unei serbări de băle pusă în scenă cu rafinată fantezie și un simț extraordinar al liniei expresive. Primele sale lucrări fantastice sugerează un Hieronymus Bosch exorcizat și, din acest punct de vedere, Miró nu-i lipsit de unele afinități cu Paul Klee, care a gândit și el, uneori, în terminologia teatrului de marionete.

În jurul anului 1917, Miró fusese influențat de cubism, și lucrările sale afirmă o intenție de reorganizare a realului, ce elimina orice tendință naturalistă. Spaniolul este întotdeauna omul unei realități interioare, fie că-i vorba de Greco sau de Goya, de Salvador Dalí sau de Picasso, și anumite portrete din 1918 vădese un spirit constructiv dacă nu chiar constructivist, demonstrând că pentru Miró nu există altă realitate în afară de cea poetică. Deși unele pinze, dintre cele mai remarcabile, fuseseră executate în această atmosferă de recreație lirică, ele nu puteau mulțumi un spirit atât de dornic de metamorfoze ca al său, având veșnic nevoie, pentru a se regăsi, de o ruptură absolută de model, indiferent dacă picta un peisaj, o natură moartă sau un portret. O asemenea grafică foarte caracteristică și foarte fecundă trebuia să-l elibereze de orice subordonare față de formele date, căci asemenea subordonare ar fi stăvilit revărsarea directă a imaginației. Urmarea a fost acceptarea docilă a impulsului grafic, acceptare ce a răsturnat din temelii sentimentul său pentru forme și l-a orientat spre aspectele burlești ale unei feerii

ce ar fi gratuită dacă nu s-ar întemeia, în cazul său, pe o logică a insolitului și a incongruentului ce impune, încă o dată, apropierea de Hieronymus Bosch. După experiența cubistă sau înrudită cu cubismul, experiența suprarealistă îi dicta folosirea unui vocabular nou, non-natural. În picturile din 1923 și 1924 observăm clocotul acela jovial al unei fantezii dezlănțuite, mai puțin preocupată, probabil, de construcție cât de invenție, și care acumulează cu voluptate o seamă de amănunte surprinzătoare și amuzante, ca în *Pământul arat* din 1923. Spiritul dadaist, care a contribuit și el desigur la transformarea lui Miró în el însuși, inspiră lucrări foarte caracteristice pentru această perioadă ca *Portretul Doamnei K.*, unde nu-i exclusă influența lui Picabia și nici aceea a lui Picasso.

O dată cu *Carnavalul lui Arlechin* (1924—25), bestiarul lui Miró, atât de specific, încât nu seamănă cu nimic din ceea ce s-a creat în genul acesta, pune stăpânire pe pinza unde-și desfășoară peripețiile de operă bufă. Animale lipsite de orice analogie cu cele descrise în tratatele zoologice zburchă în felul lor printre accesoriile sinuoase, eliberate de orice greutate proprie, de orice densitate, într-un colorit voios și pur. În această epocă, spațiul este încă un *conținător* lipsit de semnificație, și toate legile naturale sînt absente din relațiile pe care le înnoadă între ele micile figuri ce amintesc de histrionii din sticlă răsucită. *Lumea posibilă* a lui Miró mai păstrează unele referințe la realitatea obiectivă, dar se pare că, pentru personajele sale, aceste referințe reprezintă doar un farmec în plus al carnavalului, îngăduindu-le să se deghizeze din cînd în cînd în *ceea ce ar fi ceva ce-ar putea exista în natură*; fără a ne face să uităm însă că existența lor e alta, iar dacă ocazional maimuțăresc comportările lumii noastre, adevărata lor lume este și ea alta, este, pentru a relua termenul folosit în cazul lui Tanguy, *lumea aceea*.

Aceste personaje n-au nici o realitate organică; decupate din hîrtii multicolore, ele își mimează comedia bufonă fără să se sinchisească de originea lor posibilă, nici de eventualul lor destin. Ca și Tanguy, Miró a creat o lume a lui, dar refuză să angajeze în ea, la

început, altceva în afară de înclinația sa pentru joc. Își risipește verva într-un joc de artificii, pe cât de precis în definiția sa, pe atât de hazliu dezlănțuit în capacitatea de invenție. Și chiar dacă a început prin a inventa caricaturizând realul, el se dezbară foarte repede de orice complezență față de privitorul căruia îi place să recunoască obișnuitul, ajungând să nu mai admită altă obiectivitate decât cea inițială și originară, conform dimensiunilor și legilor universului său. Chiar atunci când păstrează un raport cu zoologia obișnuită, denumindu-și bunăoară personajele ciine, taur, pasăre, se înțelege de la sine că ele nu sînt viabile decât în lumea lui. Demiurg plin de zel, Miró modelează astfel ciini-miró, păsări-miró, care nu pot trăi decât pe planeta în care i-a așezat el, așijderi femeilor-miró, total deosebite de pămîntencele noastre.

Nu-i vorba de deformări comandate de o preocupare plastică, precum la Picasso, ci de improvizări lirice care ajung să îmbrace cutare formă amintind pe de parte o formă obișnuită, dar asta numai pentru că Miró nu știe ce nume să dea personajelor sale atunci cînd povestește fabula în care își joacă ele rolul.

Cine spune fabulă, spune afabulare. Sentimentul teatrului feeric utilizează personaje-tipuri ce revin tot atât de frecvent ca și cele din *commedia dell'arte*. Numărătoarea picturilor intitulate *Femeie pasăre stea*, bunăoară, n-ar prezenta nici un interes, pentru că aceste trei personaje nu-s legate de nici o anecdotă impunînd raporturi cauzale. Dialogul femeii și al păsării, oricît de anecdotic ar fi, are totuși o semnificație ce se schimbă atunci cînd al treilea termen al conversației devine luna, soarele, steaua, noaptea. Psihanaliștii n-au decât să discute cît vor, dacă au chef, despre aceste frecvențe și reveniri de teme; ele au desigur o importanță a lor, dar într-un domeniu diferit de fantasticul și de mitologia lui Miró.

Cu mult mai important este *evenimentul*. În orice tablou de Miró există un eveniment ce are loc în *aceea lume* și care pune în cauză pe locuitorii ei. Locul acestor locuitori înzestrați cu o viață exclusiv picturală, lipsiți de tridimensionalitatea ce implică o substanță solidă, nu se situează niciodată într-o perspectivă, chiar atunci cînd locuiesc un spațiu definit, în *Inte-*

rioarele olandeze, de exemplu, din 1928; ei evadează de acolo revendicîndu-și cu strășnicie bidimensionalitatea. Dacă ne-ar trece cumva prin gînd să le socotim niște eventuale caricaturi, numai pentru că un personaj pare să cînte la chitară asemenea unei femei din Ter Borch sau din Vermeer, chiar și această sugestie ar fi de fapt o amăgire, exceptînd cazul că aparenta analogie a «interioarelor» nu-i o capcană, ca la Grandville, în scopul de a ne face să credem într-o inocentă substituție.

E totuși incontestabil că unul dintre resorturile majore ale esteticii lui Miró este umorul. La acest catalan, plăcerea de a inventa în afara raționalului și a realității catalogate, urmînd capriciul minii, care-l precede probabil pe acela al imaginației, și al cărei grafism, singur și în sine, este creație, se manifestă cu aceeași vivacitate și rodnicie ca și sub creionul lui Bosch. Adeseori, privindu-l pe Miró, te gîndești cum ar fi evoluat Maestrul de la Bois-le-Duc dacă ar fi păstrat inocența copilărească pe care Miró n-o repudiază decât cu părere de rău. *Iepurele* (1927), *Dialogul insectelor* (1926), *Cina fermierului* (1935) sînt niște *fabliaux*-uri și trebuie acceptate ca atare.

Afabulația încetează, sau cel puțin își pierde anecdotică, pentru a se transpune pe planul simbolului, al mitului — s-o spunem simplu: *al semnului* — atunci cînd autonomia obiectului este atât de desăvîrșit împlinită, încît se prelungește pînă la semnificația pură. Astfel evoluția grafismului lui Miró se va face trecînd de la pictogramă la hieroglifă, iar de la hieroglifă la semnul non-reprezentational. Ca atare, figura omenească, sau mai bine zis aluzia la ceea ce ar putea fi corespondentul unei forme omenești în această *altă lume*, revine cu o funcție diferită de aceea pe care o avusese în timpul perioadei reprezentationale. Tehnica colajului, așa cum a fost folosită în scopul ilustrării fantasticului de către Schwitters, Picabia, Picasso, Ernst, a încurajat această poezie a *organizării hazardurilor*. Opoziția materiilor, întîlnirea insolitului ce stîrnește uimirea, servește într-un mod cu totul deosebit arta lui Miró, aducîndu-i o seamă de motive, de surse de surpriză, și ca atare frumosul conform esteticii Grupului Suprarealist, cu complicitatea, mai

mult sau mai puțin acceptată sau chiar solicitată, a fortuitului.

Colajul este unul dintre fenomenele cele mai curioase și mai semnificative din arta contemporană; el asociază spiritul de revoltă cu sentimentul constructiv. Dadaismul intenționase să-l transforme într-o negație, iar întâmplarea a făcut ca rezultatul să fie un izvor nesecat de posibilități noi. Și nu-i inutil să semnalăm că tablourile pictate cu începere din 1933 se compun, în cazul lui Miró, într-o manieră asemănătoare intrucitva colajului, după cum Braque și Picasso, constatând la rindul lor efectul *hîrtilor lipite*, s-au apucat să imite procedeul în pictură; drept urmare, colajul a început să semene cu tabloul, iar tabloul a imitat în mod voit colajul.

Atunci cînd *obiectul sieși semn* i se impune lui Miró cu o stranie energie, el ajunge să se ordoneze împreună cu alte obiecte-semne în adevărate scene de commedia dell'arte ca în *Femeie cîine peisaj* (1935) din colecția Marx, de la Chicago, *Melcul femeie floare stea* din 1935, sau în *Personaje înconjurate de păsări* din 1936. În aceeași perioadă, desenele sale, așa cum nota Ribemont-Dessaignes, «nu mai țin seamă de raporturile de volume care ar putea fi cifrate, ci par să găsească o seamă de afinități între trupul omenească și celula amibiană, capabilă să se deformeze în așa fel încît să semene cu o ființă omenească». Astfel se fixează și se precizează amibismul anumitor Capete care sînt atît de mobile încît par să se modifice sub ochii privitorului. «Aceasta pentru că în intervalul 1917—1937, Miró s-a rupt de concepțiile inflexiunii sensibile a liniilor, foarte gustate de estetica obișnuită. Formele create de Miró sînt expresive abia după execuție, în bloc; deși imobile pentru ochiul nostru, ele sînt în veșnică prefacere, întocmai ca o celulă de mari proporții în plin proces de creștere și care își caută hrana.»*

Acest obiect-semn n-are nimic abstract; dimpotrivă, fiecare personaj al lui Miró este concret la un mod atît de viu și de activ, încît el conferă o autenticitate mereu crescîndă *lumii aceleia*, unde partea de gratu-

itate, de capriciu, de scherzo, dacă a existat vreodată, se restrînge progresiv. Poate și sub influența muzicii, recognoscibilă printr-o formă nouă de desfășurare melodică a liniei, opera feerică a lui Miró se îmbogățește cu o poezie tot mai profundă și mai vastă. Această *operă de forme plastice* se deschide întotdeauna printr-un titlu despre care greșit am crede că pretinde să insinueze un comentariu liric al picturii. Trebuie să-l considerăm mai degrabă o melodie inițială, un preambul poetic, avînd ca funcție dezrădăcinarea privitorului, abolirea în jurul lui a raporturilor obișnuite, sugerarea unui drum ce nu duce în mod necesar în inima tabloului; un drum pe care se va rătăci, poate, dar care în cele din urmă îl va reîntoarce la realitatea fantastică a picturii. O rupere de banalitate și obișnuință; de lene, de asemenea; o invitație la «activizarea imaginației»; aceasta îmi pare a fi utilitatea titlurilor lui Miró, atît de frumoase prin însăși apelul lor vizionar: *flăcările soarelui isterizează floarea deșertului, frumoasa pasăre dezvăluind unei perechi de îndrăgostiți zorile, aripile păsării alunecînd pe lună pentru a atinge stelele...* Adevărate *libretti* de operă feerică ce se dezvoltă începînd din 1940. Simbolismul acestor *libretti* e tot atît de inconsistent ca și o frază auzită în vis; el nu mai este de loc literal. *Ad litteram* trebuie luat numai ceea ce ține de disciplinele rațiunii, iar în opera lui Miró domnesc doar disciplinele iraționalului, rigoarea interioară a aparentelor sale anarhii.

Fantasticul *lumii posibile* a lui Miró e subliniat prin aceste texte, și reala lor frumusețe depinde de imaginile cu care sînt asociate, și ele reale, în dimensiunile lor specifice. Tot așa cum sculpturile sale, constituind reversul grafismului pur, întorcerea la plastica tridimensională, seamănă cu idoli unei religii necunoscute. Începînd din 1944, lucrările în ceramică, în colaborare cu Artigas, îl îndeamnă să transporte în această tridimensionalitate obiectele sale de vis, care aveau subțirimea decupajelor de umbre chinezești. O nouă dimensiune se deschide cînd Miró ajunge în cele din urmă la un soi de hieroglife de o simplitate gravă și meditată, ce sugerează caracterele caligrafiei chinezești sau niște inscripții cabalistice.

* Joan Miró, ed. Maeght, 1956 (N.A.)

Căutarea hieroglifelor apare chiar din 1935 și, în cazul acestui spaniol, nu-i cu neputință ca, în mod conștient sau nu, ea să fi izvorit din amintirea picturilor preistorice aflate în răsăritul Cantabrilor; mai târziu, semnul născut din mișcarea penelului sau creionului pare să aparțină unui « limbaj cifrat, » pe care-l regăsim și la mulți pictori abstracți, Capogrossi, Baumeister, precum și la Klee. Limbaj cifrat comparabil cu acela « despre care vorbeau filozofii naturii și pe care aspirau să-l regăsească romanticii, știind bine că deținătorul acestei chei ar dobîndi în același timp cunoașterea universală a ființelor, a lucrurilor și a elementelor ».*

Miró vede aceste hieroglife mai cu seamă sub aspectul hieroglificei pure, non-reprezentatională, nici prescurtare a formelor, nici aluzie la un obiect real, pictograma de pildă. În mod esențial hieratică, magică, ea aparține lumii de *semne lor însele semn*, ori simbolurilor religioase. În aceste picturi hieroglifice ghicim cit de religioasă poate fi arta lui Miró, atît de des taxată drept gratuitate, și pe ce cale inefabilă întilnește ea sacralul. Aceste forme eminamente abstracte, extrem de simplificate, așternute spontan cu arta infailibilă a caligrafilor chinezi, ne emoționează prin calmul și impresionanta lor monumentalitate, iar dimensiunile mari la care ajung adeseori tablourile sale adaugă un caracter meditativ și colosal ce poartă gîndul la statuile din insula Paștelui.

Se întîmplă, de asemenea, ca semnele să se combine în hieroglife însuflețite, mai apropiate de pictograma originară, și care pot fi privite ca niște epure ale figurilor sale obișnuite. În bestiariul acestei noi « lumi posibile », hieroglificele rămîn concrete și pline de viață, așijderi personajelor-note muzicale din *Muzicile însuflețite* ale lui Grandville sau eroilor din acea vînătoare de lei figurînd pe o cupă arabă din secolul al XIII-lea, de fapt niște caractere Cufice compunînd inscripția *Onoare trainică și izbîndă*. Varietatea acestor semne e tot atît de mare ca și sentimentele care le-au dat naștere, dar fondul lor rămîne magic. E vorba de o magie elementară, preistorică, așa cum o dovedește

și compoziția intitulată *Speranța ni se întoarce prin fuga constelațiilor* (1954), unde apar de asemenea amprente de mîini, ca în picturile rupestre din paleoliticul european sau în arta misterioasă și atemporală a australienilor.

Această evocare a elementarului, această întoarcere la izvoare arhaice de emoție, la modalitățile de expresie ale unei antichități foarte depărtate, trădează, în anumite opere ale lui Miró, sub rafinamentul esteticii sale, a virtuozității tehnice, a modernismului ascuțit al spiritului său, persistența unui fond primordial. Forța incantatorie a tablourilor, mai ales începînd din 1953, își susține magia prin afirmația orgolioasă a formelor sale imperative și a coloritului mai profundat, mai strălucitor (*Părul despletit la fuga constelațiilor*, 1954, *Duișurile licărului de lună în zorile întretăiate de o pasăre frumoasă*, 1954). Grafismul pur n-ar fi în stare să creeze o « lume posibilă » înzestrată cu o viață adevărată și autentică. Există în Miró un pictor foarte savant, dar și un om care știe să se facă ecoul confuzelor cosmogonii de altă dată; un creator care n-a mers atît de departe ca Tanguy sau Klee în investigarea invizibilului, dar care l-a exprimat în transcrieri poetice pline de înțelesuri.

« Cit despre noi, inima noastră bate pentru a ne purta spre adîncuri, insondabilele adîncuri ale Suflului primordial. Nimeni apoi nu va mai putea lua în serios roadele acestor călătorii — visuri, idei, închipuiri, le va denumi fiecare după voia lui — decît atunci cînd ele vor forma o sinteză integrală cu mijloace plastice corespondente. Aceste ciudățenii vor deveni astfel realități, realitățile artei care înalță viața ceva mai sus decît pare ea a fi de obicei. Căci în loc să se mărginească la restituirea, divers intensificată a vizibilului, ea îi anexează și partea de invizibil observată pe cale ocultă. »

Acest fragment de conferință rostită de Paul Klee la Jena, în 1924, unul din textele cele mai revelatorii ale gîndirii și « mistice » sale, pune cu o gravitate foarte precisă problema artei fantastice, și poate chiar a artei pur și simplu, a artei în sine, din clipa cînd ea refuză a fi artă-decorație, artă-divertisment. Nu

*Marcel Brion, *Art abstract*, Albin Michel, 1956, p. 244 (N.A.) 234 235

există artă fantastică valabilă în afară de cea întemeiată pe această « sinteză integrală », cerută de Klee, între viziunile contemplate în călătoria spre adîncurile Suflului primordial și mijloacele plastice corespondente. În domeniul artei fantastice, problema mijloacelor plastice dobîndește o însemnătate considerabilă, întrucît formele contemplate în stare vizionară sînt în genere total deosebite de formele lumii vizibile. Problema dobîndește astfel o natură identică celei de care se izbește misticul sau poetul cînd e nevoit să exprime prin cuvintele limbajului omenesc inefabilul în prezența căruia s-a aflat.

Cu toate acestea, pictorul este mai liber; el poate făuri mai bine decît poetul imagini care să reflecte aîdoma imaginile din viziunea sa. Și dacă ne cuprinde mirarea auzindu-i pe misticii care proslăvesc iubirea divină cu ajutorul cuvintelor iubirii pămîntești — iar în cazul unui mistic musulman, citat de Massignon, în cuvinte ce traduc un elan pasional aproape obscen — aceasta se întîmplă numai din lipsa unui vocabular nou, din lipsa unor cuvinte care să nu fi fost corupte prin definirea unor pasiuni terestre. Dimpotrivă, pictorul dispune de acest vocabular nou, căci el inventează pe măsura nevoilor sale. Dar pentru ca să poată crea într-adevăr acest limbaj, se impunea deopotrivă ca arta să fie eliberată de obligația tradițională de a interpreta vizibilul și să nu transcrie invizibilul doar cu mijloacele realității obiective. Înflorirea artei abstracte, nemaipomenita emancipare a imaginației, determinată de suprarealism, puteau face posibilă, în sfîrșit, crearea unui nou concret, a unui real eliberat de obediența materială și terestră. Așa cum a scris André Breton,* arta abstractă și arta fantastică suprarealistă sînt justificate mai înainte de orice prin aceea că « ar însemna să folosim în chip jalnic forța magică a figurației de care se bucură unii, cerindu-i să păstreze și să întărească ceea ce exista și fără ei ». Și concluzia lui Breton: « Pentru a răspunde la necesitatea revizuirii absolute a valorilor reale asupra cărora toate spiritele sînt astăzi de acord, opera

* *Le Surréalisme et la Peinture*, N.R.F., 1928, p. 14—15 (N.A.)

plastică se va referi așadar la un *model pur interior*, altcum nu va exista. »

Acest *model pur interior* — sublinierea aparține poetului — se va impune pictorului abstract și celui supra-realist din clipa cînd se va dezbăra de reprezentarea obiectelor din natură. Într-adevăr, nu-i totuna să crezi o relație fantastică între cotidian și supranatural ca Bosch, sau să crezi o lume fără relații cu cotidianul ca Paul Klee. Léon Bloy spusese că « pe lumea asta vizibilul nu-i decît urma pașilor invizibilului ». Pentru filozofia idealistă, pentru fideliu mayei, totul este idee, totul este iluzie. A stabili o scară de valori deosebite între realitatea percepută prin simțuri, privită în-deoște drept singura realitate, și viziunea care nu-i autenticată prin controlul material al simțurilor, și care, în consecință, nu poate aspira la titlul de realitate, înseamnă a izgoni orice formă de artă vizionară sau, cel puțin, a o trata drept simplă fantezie, amuzantă sau chiar paranoiacă, în comparație cu naturalismul despre care știm măcar ce semnifică.

Contribuția uriașă a abstracțiunii și a suprarealismului la arta contemporană a deschis posibilități de expresie nelimitate. « Odinioară, scrie Klee în *Confesiunea creatoare**, erau descrise lucrurile ce puteau fi zărite pe pămînt, acelea pe care ne plăcea sau ne-ar fi plăcut să le privim. Acum, realitatea lucrurilor vizibile este revelată. Și faptul conferă expresie credinței potrivit căreia lucrurile vizibile nu-s decît un exemplu izolat în ansamblul universului. Există și alte adevăruri, în mod latent și în număr mult mai mare. » În același text, se vorbește de o călătorie în *țara cunoașterii epurate*, altfel spus de o cunoaștere ce nu se întemeiază doar pe mărturia percepției materiale, precum și de « spiritul mai deschis și mai variat » cu care se contemplă lucrurile; tot acolo se mai amintește și de aceea polivalentă « în fața căreia lumina intelectului pălește jalnic ».

Însemnătatea acestui text destul de scurt, numărînd vreo douăsprezece pagini și redactat de Klee în 1918,

* Aceste citate sînt extrase din cartea lui Will Grohmann, consacrată lui *Paul Klee*, ed. Flinker, Paris, 1954, p. 160 (N.A.)

este uriașă pentru înțelegerea picturii sale și, de asemenea, pentru luminile pe care le proiectează asupra tuturor problemelor esteticii moderne, abstracte și fantastice. Vom reține mai ales următoarea frază-cheie, de o deosebită importanță: « Simbolurile consolează spiritul și-l învață că realitățile terestre nu constituie unica lui posibilitate. Artă se joacă inocent cu lucrurile supreme și totuși sfirșește prin a ajunge la ele ».* Încă din copilărie, Klee dobîndise, prin mijlocirea artei, conștiința existenței unor « lumi posibile ». I se întimpla să se sperie de personajele fantastice pe care le desena și care uneori în el trezeau o groază cumplită. Dar însăși groaza lui dovedea realitatea acestor figuri, precum și faptul că, deși el era acela care le crease și ar fi fost destul să le șteargă pentru a le sili să dispară, așa cum fusese destul să le deseneze pentru ca să existe, ele dobîndiseră o independență față de autorul lor, căci sentimentul de frică nu-i posibil decît în cazul celui care crede în realitatea autonomă a obiectului înfricoșător. În ajunul morții sale, cînd va compune seria de *înger*i, de *demoni* care se înmulțesc în 1939 și 1940, Klee va retrăi vechea lui spaimă în fața acestor figuri enigmatice și redutabile, frați cu îngerii *Elegiilor duineze*. « Orice fel de înger este înfricoșător. . . » Și-i interesant să remarcăm această latură înfricoșătoare a îngerului la unii pictori fantastici de odinioară, ca Matthias Grünewald, de pildă îngerul din Buna Vestire de pe retablul de la Isenheim, sau îngerii lui El Greco.

În ce măsură concepția îngerului este asemănătoare la Klee și la Rilke? În ambele cazuri, îngerul e ambivalent: el este o făptură demonică, ce ar putea deveni demoniacă și care, oricum, e mai presus de bine și de rău, inaccesibilă categoriilor morale omenești. Rilke vede îngerii ca pe niște ființe aparținînd în același timp și vizibilului și invizibilului; ei consideră toate lucrurile deopotrivă de reale și sînt mesagerii ce leagă transcendența de imanență, vizibilul de invizibil, principiile suverane ale uniunii cerului cu pămîntul, a omului cu Dumnezeu.

* Op. cit., p. 349 (N.A.)

« Îngerii lui Klee trăiesc și ei în marea unitate ce înglobează viața și moartea; ei văd în invizibil o treaptă superioară a realității — scrie Will Grohmann*. Dar la el, cel puțin către sfîrșitul vieții, aceasta privea în egală măsură și omul. Transcendența și imanența se întrepătrund, iar ființa omenească ține și de una și de alta. . . Îngerii lui Klee nu sînt antiteza umanității, ci tranziții și simboluri ale ultimei metamorfoze, făpturi care nu-s nici „cumplete“, nici „funeste omului în slava lor“. Dar în ei, hieroglifa omenească dobîndește un înțeles mai larg și tocmai de aceea gradăția metamorfozelor prin care trec este variabilă. » De obicei, fiecare pictor a creat un tip de înger specific, legat, într-o oarecare măsură, de estetica și de metafizica epocii sale reflectînd totodată ceea ce e mai profund și mai individual în conștiința artistului. Există îngerul lui Michelangelo, al lui Altdorfer, al lui Rembrandt, al lui Tiepolo, al lui Delacroix; există acei *putti* ai lui Bellini și fantasticele păsări paradisiace ale lui Grünewald. Îngerul lui Klee se diferențiază prin funcțiile sale; dacă linia desenului traduce acel tremur de aripi, acel fel de a aparține și de a nu aparține acestei lumi, caracteristice tuturor îngerilor, ea poate să exprime însă în același timp și originalitatea lor absolută, ființa lor, rațiunea existenței lor. Făcînd recensămîntul îngerilor lui Klee, vom înregistra un Înger slut, un Înger uituc, un Înger feminin...: sînt cel puțin vreo cincizeci, și anumite figuri care nu poartă nici un titlu *angelic* ar trebui să figureze și ele probabil în acest catalog alcătuit doar pe jumătate în 1939 și 1940. Dar ideea Îngerului exista în Paul Klee de douăzeci și cinci de ani și se situa chiar la izvorul metafizicii și misticii sale. Valkyria, din 1940, este un Înger, îngerul psihopomp al străvechei mitologii germanice, care duce morții pe calul său pînă la tărîmul aleșilor.

Angelus dubiosus, Angelus militans, Îngerul vigilant, Îngerul sărac, Îngerul Stelei, sînt tovarășii sfîrșitului său, și vom reține ca amănunt deosebit de emoționant faptul că în *Natură moartă*, ultimul tablou pe care l-a pictat, Klee adăugase printre accesorii — covor,

cafetieră, vază de flori — un desen ce aducea cu o foaie ruptă dintr-un album, înfățișând lupta lui Iacob cu Îngerul. Vom remarca deopotrivă că această luptă este, în realitate, fuzionarea celor doi adversari, un amalgam atît de complet, sfîrșind într-o asemenea unitate și omogenitate, încît este aproape cu neputință să mai deosebești cele două trupuri care se întrepătrund și se integrează unul celuilalt. Nici un artist, pînă atunci, nu acordase această semnificație sublimă luptei nocturne istorisită de Biblie. În imaginea lui Klee, care trebuie socotită drept testamentul spiritual și ultimul mesaj al artistului, toate calificativele îngerului dispar, întocmai cum forma lui și forma adversarului se pierd una într-alta. Klee realizează astfel simbolul acelei stări de detașare absolută, omul contopindu-se cu îngerul care-l va lua cu sine, abdicînd de la eul său, plecînd să se regăsească în *inima lucrurilor*, cufundîndu-se pe deplin în misterul ce devine revelație, aruncînd tot ce-l apasă, tot ce-i opac, tot ce împovărează și adumbrește, pătrunzînd în *deschis* ori, mai bine spus, dobîndînd în plenitudine, în sinea lui și jur împrejur, acea stare de « deschis » care fusese țelul creației sale, tot așa cum fusese și țelul poeziei lui Rilke.

În aceeași epocă în care mișună figurile de îngeri — numărul lor va ajunge la cincizeci și opt în 1939—, Klee înmulțește și simbolurile funebre, *Demonia* (1939), *Moartea și Focul* (1940), *Frica* (1940), *Răposatul timpanist* (1940), *Răposatul harpist* (1940) și variațiunile pe tema *Explozie de spaimă*, toate caracterizîndu-se printr-o pulverizare a ființei, o spulberare violentă a tuturor componentelor. Disocierea ca expresie a tensiunii emoționale a fost remarcabil analizată de doamna Carola Giedion Welker, și o regăsim în diferite epoci din viața artistului; totuși, această temă a disocierii brutale, a sfîrtecării, se preschimbă abia către sfîrșit în semn al rupturii lăuntrice definitive, care-i în același timp și moarte și împlinire.

Printre simbolurile enumerate, îl regăsim și pe acela al bărcii morților, care-l frapase pe Klee în cursul călătoriei sale în Egipt și care revine în 1940 sub aspectul *Bolnavului în barcă*. E un desen ce ar putea fi apropiat de cel din 1939, denumit *Evadare*, și poate

fi interpretat drept imaginea unui om îndepărtînd cu vigoare zăbrelele închisorii sale sau a unui barcagiu minuiind cu energie vislele luntrei care-l poartă. Ultima versiune mi se pare mai verosimilă: în mitologia egipteană, barca morților, după ce străbate, noaptea, fluviul subteran al morții, călăuzește defunctul spre resurrecție pe același drum pe care-l urmează și soarele în barca lui, murînd în fiecare seară pentru a se naște din nou în dimineata următoare.

În desenul intitulat *Bolnavul în barcă*, extrem de simplificat, redus la cîteva linii abrupte și violente, de o solemnitate hieratică, profund egipteană în concepție, apar două personaje, « bolnavul », întins pe fundul bărcii, și barcagiul minuiind un soi de prăjină lungă. Imaginea pare să reprezinte o dedublare a individului, partea muritoare, bolnavă sau poate moartă, zăcînd într-o deplină părăsire, și partea veșnică, nemuritoare, care, cu un gest extrem de sugestiv, împinge barca funebă în infernala ei călătorie spre locul resurrecției. Într-adevăr, moartea nu-i sfîrșitul definitiv al vieții, ci mai degrabă o poartă deschisă către alte metamorfoze, un început; desenul înfricoșător din 1940, *Să rezîști pînă la capăt*, exprimă efortul inexprimabil și chinuitor al omului încercînd să-și biruie durerea, durerea supremă care înseamnă sfîșiere în moarte, pentru a pătrunde într-o realitate mai elevată și mai luminoasă.

Această transfigurare fantastică, de care se îngrozea el însuși în copilărie, o recunoștea și în desenele făcute de copii, afirmînd că ele sînt « aluzii la stări depărtate, intime, de multă vreme pierdute, pe care nu le putem regăsi decît cu mare caznă ». Klee trăia la nivelul acestor « stări depărtate », le purta în sinea lui, le trăia. Simultaneitatea stării prezente, obiective, și a *stărilor depărtate*, este caracteristica întregii sale vieți, cum și acea facultate de a include mai multe spații, mai multe timpuri într-un spațiu și un timp dat. Încrucișarea planurilor, în domeniul plastic, este manifestarea acestei întrepătrunderi săvîrșite în ființa sa, a modului în care ajungea să fie străbătut în același moment de o

Nu pentru că ar fi fost lipsit de personalitate: avea o personalitate de om și de artist, de pictor, de poet și de filozof extraordinar de puternică, și un geniu de o rară strălucire, dar era o personalitate *deschisă*: deschisă invizibilului, *celuilalt* fără limite, fără refuz, într-o deplină intimitate cu sufletul lumii, infinit de difuz, cu sufletul fiecărui lucru modest precizat și mărginit, dar permeabil. Această permeabilitate la infinit, la mister, la alteritate constituie caracterul eminamente unic al naturii lui Klee și al operei sale, în epoca noastră și, poate, în toate celelalte epoci trecute din istoria artei. El nu trebuie nici să solicite fantasticul, nici să-l respingă, de vreme ce fantasticul e însăși natura sa și constituie esența întregii sale creații.

Urmăriți-l cum ilustrează, printr-o alegere uluitoare, acea carte scăpărind mici focuri amare și înghețate, care-i *Candide* de Voltaire. A început în 1906, la vîrsta de douăzeci și șapte de ani, *provocat*, probabil tocmai de ironia ei rece, de umorul ei sec, atît de potrivnice propriei sale firi. Din acest motiv, cele douăzeci și șase de desene, terminate în 1912, nu vor constitui o ilustrație propriu-zisă a faimosului roman, ci mai degrabă un revers vizionar, epic și tragic, aproape lipsit de orice raport cu povestirea, valabil în sine, mai mult chiar, valabil numai și numai în sine. Orice rapel anecdotic este izgonit; figurile se agită într-o intemporalitate pe care n-o fixează nici un costum, nici un decor. Sînt figuri de vis, deșirate, răsucite, participînd la niște acțiuni indescifrabile, chiar în context, și-n care Voltaire nu și-ar mai recunoaște personajele. Caracterul cel mai ciudat al acestor figuri constă, în primul rînd, în faptul că existența lor este pur grafică: sînt trăsături și nu altceva, trăsături pure, dinamisme pure. În proporțiile lor de o subțirime imposibilă, în alungirea filiformă a trupurilor, care sînt suple și ușoare ca niște lujere zbuciumate de vînt, Carola Giedion Welker recunoaște o analogie cu desenele de animale umanizate ale lui Martin Disteli, pictorul elvețian de la mijlocul secolului al XIX-lea, care transformă în lăcuste personajele povestirii sale *Der Mann von* 242

Welt oder der Grashüpfer *. Aș apropia desenele lui Klee mai degrabă de acele extraordinare « picturi de suflete » pe care le întîlnim în arta preistorică din Africa și a căror bizarerie fantastică exercită o fascinație irezistibilă (Imaginea 30). Oricum, desenele pentru *Candide* prezintă toate caracterele unei *alte lumi*, a unei alte anatomii *posibile* în ipoteza unei umanități tot atît de deosebită de a noastră ca și lăcustele lui Disteli.

Chiar din copilărie, diferitele operațiuni de captare a fantasticului se definesc la Klee prin două modalități: crearea unor personaje fantastice, de *realitatea* cărora copilul și apoi artistul nu se vor îndoi, și căutarea unor figuri fantastice incluse deja în formele naturii, cu alte cuvinte, în ceea ce privește experiențele copilului, cercetarea vinelor marmurei, a scoarței de pe trunchiurile copacilor, în căutare de *lumi posibile*, ce se revelează în capriciile materiei, conform metodei expuse și aplicate de Leonardo da Vinci, Piero di Cosimo și pictorii chinezi. Aceștia urmăresc în obiectul real, concret, producerea unei iluzii ce va sluji drept impuls inițial în funcționarea imaginației. Acoperirea unei grămezi de moloz cu o pînză subțire, pentru a vedea în ea un lanț de munți, un peisaj accidentat, sau interogarea tencuielii de pe un zid vechi în stare să sugereze o figură omenească ori monstruoasă, toate acestea sînt la fel de departe și de viziunea propriu-zisă și de imitație; e vorba numai de un procedeu de activizare a invenției fantastice.

Ce interes poate prezenta pentru noi faptul că Paul Klee întrebuințase acest procedeu în copilărie? Care copil n-a făcut la fel? Imaginația lui n-are nevoie de asemenea stimulente artificiale pentru a hrăni vitalitatea unei creații prodigioase, iar fantasticul rezultă în egală măsură din stilizare și deformare, cum și din forma fără precedent, din descoperire, chiar atunci cînd e vorba de marile teme, ca lumea subterană, grădinile exotice și orașele cristaline (Imaginea 26).

243 * Omul de lume sau lăcusta (în germană) (N.Tr.)

Primul contact al lui Klee cu lumea submarină s-a produs cu prilejul primei sale călătorii în Italia, în 1901—1902. Toată atracția lui pentru organic, pentru primordial, pentru originar — ceea ce în limba germană se indică prin prefixul *Ur* — află în universul revelat de acvariul din Neapole mai mult un cîmp de comuniune decît de observație. În epoca aceea, cînd vinătoarea și arheologia submarină erau practic necunoscute, acvariul oferea o splendoare stranie și magică. Vizitarea lui a însemnat pentru artist o cufundare în adîncuri, o coborîre spre formele primordiale ale vieții, o întoarcere la origini. Nu era vorba de studierea științifică a faunei marine, ci de cunoașterea unei alte lumi, ce deschidea parcă o ieșire spre *lumile posibile* prin natura neobișnuită a formelor sale. Desigur că tot acolo i-a venit și ideea că afundîndu-se printre locuitorii apelor se apropie de izvoarele Ființei, de Mumele goetheene. E un lucru pe care l-a înțeles bine Thomas Mann atunci cînd povestește, în *Doctor Faustus*, episodul sferei din Capercailzie, o *invenție* a muzicianului Leverkühn, dar o invenție ce ține de iluminare. În această privință, tablourile lui Klee sînt operele unui iluminat care, dincolo de formele direct vizibile și imediat accesibile ale naturii, presimte și contemplă acel suflet al lumii despre care vorbeau filozofii romantici ai naturii, citiți de Klee, cum și presocraticii, de asemenea bine cunoscuți, căci artistul avea o cultură vastă și temeinică.

Pentru a privi acest suflet al lumii trebuia să ai ochii larg deschiși, în stare, cu alte cuvinte, să perceapă fantasticul tot atît de bine ca și cotidianul. «Arta demnă de acest nume nu redă vizibilul: ea deschide ochii.» Această frază a lui Klee, din *Confesiunea creatoare* (1920), definește vocația artistului așa cum o înțelegea el: să reprezinte invizibilul tot atît de bine ca și vizibilul, să aibă acces la toate lumile, să cunoască aceste lumi, să le reprezinte sau, cel puțin, să le interpreteze într-un limbaj pe înțelesul tuturor. Figurile lui Klee sînt foarte rareori simboluri, ele se referă întotdeauna la niște realități, sînt niște realități. Domeniul percepției noastre senzoriale fiind foarte

limitat, animalele percepînd cu alte simțuri, sau cu simțuri folosite în mod deosebit, alte lucruri decît noi, este evident că omul nu cunoaște, prin operația materială a simțurilor sale, decît o zonă probabil infimă a existentului. Artistul, poetul dezvoltă în el facultatea de a folosi alte modalități de cunoaștere, nici senzoriale, și nici raționale. Astfel artistul și poetul se indentifică intrucitva cu misticul și cu magicianul: ei văd și creează pe alte planuri decît planurile obișnuite ale viziunii și ale creației; ei locuiesc într-o lume cu alte dimensiuni, și aceasta face ca mesajul lor să fie mai greu inteligibil majorității privitorilor. De fapt, ei nu se adresează decît inițiaților, capabili să caute în ei înșiși stări analoge celor trăite de artist, sau «profanilor» dispuși să se lase emoționați, dacă nu convinși, de insolitul revelațiilor.

«Ceva mai aproape de inima creației decît se obișnuiește...». Locul ales de Klee este locul de unde poate contempla celelalte aspecte ale creației, aspectele supranaturale ale naturii. Acordînd partea cuvenită fanteziei, capriciului, umorului, care se numără de asemenea printre elementele vocabularului pictural al operei sale, trebuie, mai presus de orice, să recunoaștem *necesitatea* absolută a acestei opere unde fiecă linie, fiecă tușă de culoare, și chiar alegerea suportului, uneori o pinză de iută foarte grosolană, bizar dantelată, păstrează valoarea de *revelație* în sensul religios al cuvîntului.

Klee avea o concepție într-adevăr religioasă despre artă, grație căreia aceasta dobîndea un caracter de supremă sacralitate. Artistul se identifica cu Creatorul, nu pentru a întregi creația inițială, ci pentru a o scoate la iveală, pentru a da *exemplu*. «Arta, scria el, este imaginea Creațiunii. Ea este întotdeauna un exemplu, așa cum tot ce-i terestru perpetuează un exemplu cosmic.» Să nu ne mirăm văzînd că pictorul folosește limbajul misticului sau al filozofului naturii; rolul său e acela de a *scoate la iveală*, cu alte cuvinte de a dezvălui fețele multiple ale unei realități din care noi nu vedem decît o latură. El regăsește astfel drumul spre Grădina Edenului, și frumusețea ei misterioasă se oglindește în tablouri ca *Ad Marginem* (1930), *Columba pogoară din cer*

(1918), *Extaz* (1939), *Cu vulturul* (1918), adevărate *iluminări*, atât pentru artist cât și pentru cel care îi contemplă tablourile. Ele sînt numai forme armonioase, acorduri de linii și culori de un rafinament fără echivalență în pictura modernă și ar fi absurd să prețuim aceste picturi doar pentru calitățile lor picturale, după cum absurd ar fi să vrem să cunoaștem doar frumusețea lirismului poetic al unui mistic ca San Juan de la Cruz. Ceea ce contează aici în primul rînd, fără să excludem, firește, frumusețea plastică, dar cel puțin în egală măsură cu aceasta, e « deschiderea » spre invizibil, acel presentiment intens a zonelor *infra* și *ultra* din miturile și din rațiunea noastră, acea demonstrare a dimensiunilor noi în ordinea spațiului și chiar a timpului, căci el însuși a spus-o cât se poate de limpede: « și spațiul este un concept temporal ».

Caracteristica cea mai exactă a operei lui Klee este eliberarea sa de spațiul euclidian și construirea unor perspective pe care concepția noastră obișnuită despre spațiu le-ar socoti absurde, ca în *Mielul* (1920), *Drum principal și drumuri curmezișe* (1929) sau *Necropolis* (1929). Klee răstoarnă spațiul obișnuit și-l reorganizează în raport cu acel spirit de simultaneitate care va produce curînd priveliștile de orașe « cu efecte de dantelă », orașele clădite din cuburi străvezii, perspectivele articulate ca niște cristale. Nimic nu-i imobil și nici închis. Principiul mișcării acționează în lăuntrul formelor, care nu mai sînt o idee unică, așa cum nu sînt un spațiu unic. Întrepatrunderea extraordinară a spațiilor și a personajelor care se mișcă acolo tirăște totul într-un ritm de o vehemență uluitoare; mișcarea este esența ființei, a metamorfozelor sale lăuntrice, a ocupărilor succesive a mediului în care se mișcă și pe care-l creează prin însăși mișcarea sa.

Mișcarea este formă, este sunet, este lumină; ea este exteriorizarea pasiunilor și a energiilor — *Duhul furtunii* (1925), *Ei dansează de frică* (1938), *Creatorul* (1934); ea este coacerea interioară, creșterea ființei întîme împlinindu-se pe parcursul ciclului său, care evoluează de la « închis » la « deschis » — *Fructul* (1932). Această impresie de *ne-terminat* — nu

spun nedesăvîrșit — existentă la Klee provine din faptul că tabloul, ca ființa însăși, este pururi pe cale de a se face. Unele compoziții ale sale, pure transcrieri grafice de dinamisme pure, amintesc desenele lui Leonardo da Vinci, în care unduțaile părului sînt asimilate unduirilor unui curs de apă și invers, ca în *Torentul* (1934). Chiar perspectivele, în curioasele « interioare » în care Carola Giedion Welcker a găsit anumite analogii cu cele ale unui perspectivist din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca germanul Amadeus Merian, țin întotdeauna de *săvîrșire*; ele dau privitorului impresia că se compun și se descompun în fața lui, într-o deplasare constantă a planurilor, nu în căutarea unei ordini mai bune, ci în intenția de a încerca toate combinațiile posibile. *Amintire de la Gersthofen* (1918), *Necompusul în spațiu* (1929), *Perspectivă urbană* (1928), *Perspectiva unei camere* (1924) sînt obiectul transformărilor repetate în activitatea acestui complex formă-spațiu-mișcare.

Nu voi vorbi de simbolismul săgeții, ce revine în foarte multe picturi și desene, fiind în același timp — într-atît de polivalent este Klee — semn de înălțare, de cucerire a viitorului, și semn de amenințare, de stare de angoasă, în raport cu direcția și, din punct de vedere metafizic, cu sensul ei. Săgeata este cînd beznă, cînd iluminare, conform sensului, cu alte cuvinte potrivit direcției și semnificației sale. Căci în gîndirea și opera lui Klee, spiritualul și materialul nu se disociază niciodată. Materia este și spirit, iar spiritul, în opera de artă bunăoară, adoptă stările materiei, pentru a ieși la iveală. În acest sens, putem spune că cel mai neînsemnat desen al acestui artist este o apariție a Spiritului și trebuie considerat ca atare. Spațiul este spiritual, forma, opacă sau străvezie, este spirit, lumina este spirit.

Grohmann a confruntat teoria lui Goethe despre culori cu natura luminii — deci a culorilor — la Klee. « Pentru Goethe lumina era un fenomen primordial în natură și în artă, asemenea „produselor supreme ale naturii, create de oameni potrivit legilor adevărate și firești”. Culorile reprezentau în ochii săi acțiunile și pasiunile luminii. Novalis mergea și

mai departe: el vedea în lumină „un proces simultan de compunere și descompunere a aerului vital... un act al universului... o ființă divinatorie”. Pentru Klee, spațiul colorat, spațiul luminii, constituiau un fenomen mai mult spiritual decât fizic. Schema nu presupune altă lume a aparențelor decât aceea care trăiește în el. Nu există un înafară și un înăuntru*. Putem conchide, așadar, că această lipsă de discriminare între înafară și înăuntru, care face din opera lui Klee un fenomen estetic și totodată spiritual fără precedent, sintetizează deschiderea ei infinită spre altă lume, spre lumile posibile, ce pot fi pur și simplu alte stări ale acestei lumi necunoscute nouă. El inventează țări necunoscute, orașe ce nu figurează pe hărți, cum ar fi Berida, ce poate fi o combinație de amintiri din Sicilia, din Tunis, din Egipt, și construcții mentale pur imaginare ca cele din «cetățile cristaline», din «planurile de grădini», având fragilitatea mirajelor și totodată puterea de convingere, evidența deplină, a acestora. Invenții poetice, aceste orașe himerice sînt mai reale pentru noi decât multe orașe reale, așezate din punct de vedere geografic într-un loc determinat. Ele au aceeași natură ca și Kubla Khan, capitala fantastică din poemul lui Coleridge, ca și Orplidul lui Möricke. «Ești tu, Orplid, o țara mea, un li căr în nemărginire! Soarele plajei tale exhală picla mării. Ea urcă să umezească obraji zeilor. Apele din adîncul vîrștelor, copile, pururi noi, vin să-ți bată șoldurile, și-n fața ta, în fața zeului lor, cucernic se înclină regii care te păzesc.»

* Op. cit., p. 283 (N.A.)

VIII. VIZIONARI ȘI ILUMINAȚI

William Blake, intimul profeților și al zînelor. Matthias Grünewald conjură îngerii și demonii. Eclectismul mitologic al lui Gustave Moreau. Léonor Fini domnește peste sfîncșii-femele și parce. Chermeza diabolică a lui James Ensor. De-a o-ți ascuns.

Deosebirea ce s-ar putea recunoaște și formula între iluminat și vizionar ar consta în faptul că primul primește și suportă viziunea ca pe un fenomen total independent de voința sa, ineluctabil, și n-are puterea s-o accepte ori s-o respingă, în timp ce vizionarul ar fi mai degrabă omul care solicită oarecum viziunea, prin aceea că se plasează într-o stare prielnică iruperii acestei viziuni și caută s-o recepteze în așa fel încît ea să dobîndească o eficacitate maximă.

Un iluminat este San Juan de la Cruz care, în timpul uneia din meditațiile sale, îl vede pe Hristos răstignit, aplecîndu-se asupra-i într-un unghi uluitor, ce conferă acestei vedenii dinamismul unui zbor de uriașă pasăre divină de pradă care pică asupra călugărului în rugăciune precum acvila asupra victimei înfricoșate. La sfîrșitul acestei viziuni, Juan de Yepes, care, așa cum spun biografiile săi *, avea talent la pictură, a desenat imaginea ce se înfățișase ochiului său lăuntric; această imagine, misterioasă și tulburătoare, are violența aproape directă a evidenței, a iminenței, și autenticitatea sa este indiscutabilă. Într-adevăr, desenul

e încă înflăcărat de vilvătaia stării supranaturale în care a fost primită viziunea. Din păcate, rareori iluminării sint capabili materialicește să înregistreze cele văzute; oricît de emoționantă ar fi relatarea lor, limbajul atenuează și deformează, în timp ce desenul păstrează întreaga realitate imediată a experienței vizuale, și chiar caracterul ei, atît de excepțional, de viziune.

Cînd Salvador Dali reia într-un celebru tablou tema lui San Juan de la Cruz și o înconjoară cu variațiuni ce-i amplifică poate semnificația, dar anulează aproape toată violența ei vizionară, el demonstrează întreaga capacitate a imaginației sale puternice, distrugînd în schimb stingăcia inspirată cu care reprodusesse San Juan de la Cruz imaginea ce mai ardea în inima lui. E greu de spus în ce măsură o operă fantastică este operă de iluminat sau de vizionar; în cazul lui Bosch, bunăoară, iluminatul și vizionarul alternează și colaborează cu costumierul, cu fabricantul de măști, cu scenograful. Iluminatul e înzestrat cu o inocență de o calitate cu totul deosebită, pe care pictorul prea savant, sau vizionarul prea conștient de «harul» său n-o au. William Blacke avea această inocență, această iresponsabilitate, și era cit se poate de sincer cînd spunea: «Nimic nu poate rezista cursei mele dezlănțuite printre stelele Domnului și hăurile Acuzatorului». El accepta vizitele îngerilor și ale profetilor cu o ingenuitate de-a dreptul înduioșătoare, ca și cum ar fi fost vorba de un lucru cit se poate de firesc.

Textul celei mai elevate iluminări, Apocalipsa sfințului Ioan, oferă imagini atît de deslușite, de o plasticitate atît de deplină, lipsite de orice echivoc, de orice ambiguitate, încît par formularea unui fenomen vizual, transcrierea imediată și în termeni concreți a lucrului văzut, prin mijlocirea unei excepționale sensibilități a văzului și a pipăitului: soarele apare așijderi unui sac de păr, bunăoară. Imaginea e întotdeauna concretă, referindu-se la lucruri pe care le avem la îndemină; nici o intervenție intelectuală nu vine să afabuleze pe tema acestei experiențe neobișnuite, ceea ce ne îngăduie, de asemenea, să constatăm și să măsurăm deplina ei autenticitate.

Certitudinea autenticității e întărită și mai mult de faptul că nici unul dintre artiștii care au atacat acest subiect n-a transpus imaginile sale cu simplitatea extraordinară a sfințului Ioan; pictorul este întotdeauna ori sub, ori dincolo de viziunea apocaliptică: el nu-niciodată *acolo*. Numai evanghelistul de la Pathmos ar fi putut zugrăvi revelația sa, dacă ar fi știut să pieteze, căci toată Apocalipsa este o suită de imagini plastice, de obiecte cu trei dimensiuni, supranaturalul dobîndind un caracter aproape naturalist.

Dacă am închipui o antologie picturală a Apocalipsei, a cărei alcătuire ar fi deosebit de interesantă, am constata că toți pictorii și gravorii adunați acolo depun o rivnă de-a dreptul înduioșătoare pentru a se înălța la nivelul iluminării supreme, nedîndu-și seama că numai cel care a văzut într-adevăr își poate exprima viziunea: cuvintele de care s-a folosit sfințul Ioan sint luate numai și numai din repertoriul experienței comune, cu excepția, bineînțeles, a personajelor supranaturale, ca Îngerii și Jivina. Și încă Îngerii sint foarte antropomorfizați, ca și Jivina de altminteri, iar Larvele ce ies din fîntîni sint produsul unor hibridizări modeste, pe care imaginația lui Bosch le-ar fi disprețuit pentru marea lor simplitate. Oare insuficiența reprezentărilor din Apocalipsă ține de faptul că însăși viziunea ar fi de domeniul non-reprezentabilului? Tot ce se poate. De altfel, același lucru se întîmplă și cu ilustrațiile *Divinei Comedii*, și ea o carte inspirată și, după toate aparențele, operă de iluminare în cea mai mare parte. Dar tocmai în partea ei vizionară — Paradisul — reprezentarea slăbește după ce, în episoadele din Infern, fusese acceptabilă și aproape la nivelul textului. Toți artiștii care au vrut să se măsoare cu această capodoperă, de la Botticelli la Gustave Doré, s-au poticnit în mijlocul Purgatoriului, în clipa cînd, fără îndoială, s-au pomenit în prezența inexprimabilului.

Obstacolul inexprimabilului stăvilește adeseori transcrierea viziunii pictate sau scrise, din lipsa mijloacelor plastice, a unui limbaj comun între ceea ce a fost văzut și ceea ce poate fi comunicat. Ca atare, în majoritatea cazurilor, iluminatul și vizionarul

(acesta povestindu-și mai bucuros viziunile decât primul) trebuie să inventeze vocabularul și sintaxa ce vor muta experiența miraculoasă din planul fenomenului individual în acela al divulgării. Deosebit de interesant e tocmai studiul acestei sintaxe și a acestui vocabular al *pictorilor de viziune*.

Unul dintre cele mai ciudate fenomene relatate în istoria pictorilor vizionari este familiaritatea lui William Blacke cu lumea spiritelor, în care a trăit fără să piardă nimic din încredințarea candidă, dobândită încă din copilărie, că însuși Dumnezeu l-a privit dintr-o fereastră în care se ivise cam ca Duhul Pământului din faimosul desen al lui Goethe. Blacke avea patru ani când a întâlnit privirea Domnului și s-a speriat atât de tare încât a rupt-o la fugă țipînd; dar s-a obișnuit repede cu acești musafiri ciudați, ajungînd să-i trateze cu mai multă prietenie decât pe pictorii și colecționarii pe care îi frecventa și cu care se înțelegea îndeobște cît se poate de rău. Spiritele, dimpotrivă, ajunseseră tovarășii lui nedespărțiți, astfel că atunci când nu apăreau, Blacke socotea că s-a opacizat, că și-a pierdut harul; ele îi propuneau tot soiul de spectacole stranii sau înălțătoare. La vîrsta de zece ani au început să-l viziteze Îngerii, care vor deveni comesenii lui preferați; într-o zi, văzu un copac încărcat de făpturi miraculoase ale căror aripi sticleau printre frunze și fu încredințat că sînt îngeri; într-altă zi, îi văzu pe un cîmp, preumblîndu-se printre secerători, care nu păreau cîtuși de puțin stingheriți. Într-o grădină, a asistat chiar la funeraliile unei zîne, pe care le-a descris apoi ca « un alai de făpturi de mărimea și culoarea lăcustelor verzi și cenușii, ce purtau un trup întins pe o petală de trandafir, pe care l-au îngropat cu cîntece, făcîndu-se apoi nevăzute ». Sînt și musafiri mai gravi decât îngerii și zînele, care-l vizitează în tăcerea însingurată a cîmpiei mult îndrăgite de la Felpham: Homer, Dante, Profeții, Milton. Blacke nu se mulțumește să-i asculte ci discută cu ei iar uneori se și înfurie cînd duhurile nu împărtășesc părerile sale. « O dată, spune el, am încercat să-l conving pe Milton că n-are dreptate, dar n-am scos-o la capăt cu el. Are gusturi păgîne; casa lui nu era gotică ci în

spiritul arhitecturii lui Palladio. » Una dintre cele mai originale caracteristici ale sentimentului vizionar la Blacke este acea libertate deplină în certurile sale cu personajul supranatural, față de care se simte egal. El nu primește comunicările în stare extatică, ci cu o luciditate desăvîrșită, ce-i îngăduie să noteze amănunțit particularitățile exterioare ale apariției. Nici un soi de halo, nici un clarobscur nu învăluie viziunile sale. « Cu cît mai limpede e organul, spune el, cu atît mai deslușit e și obiectul. Un spirit și o viziune nu sînt, așa cum presupune filozoful modern, un abur vag sau un neant; ele sînt organizate și articulate precis și mai presus de tot ce poate produce natura pieritoare și vremelnică. Cel care nu imaginează cu trăsături cît mai puternice și mai clare, într-o lumină mai puternică și mai clară decât poate vedea ochiul său, nu imaginează nimic. Autorul acestor picturi afirmă că toate închipuirile sale i se înfățișează înfinit mai desăvîrșite și mai exact organizate decât ceea ce poate vedea ochiul muritor. Duhurile sînt niște oameni organizați. » Era firesc ca aceste duhuri, păstrînd totalitatea aparenței omenesti — oare și *materialitatea*? Blacke nu ne-a spus-o... —, să nu-l înfricoșeze; în schimb, n-a văzut un strigoi decât o singură dată, și atunci l-a apucat groaza.

Duhurile îi dovedesc bunăvoința în fel și chip. Ele îi îndrumă viața arătîndu-i ce căi să urmeze. Îl sfătuiesc bunăoară să practice împreună cu soția sa goliciunea adamită, ceea ce-i descumpănește pe prietenii mai puțin « spiritualiști » sosiți în vizită la familia Blacke. Ele îl pun în gardă împotriva numeroșilor dușmani adevărați sau închipuiți; bănuitor, cumplit de susceptibil, coleric, intolerant, Blacke se înfură din te miri ce și avea izbucniri foarte violente. Comunicările supranaturale îl înarmau uneori cu prețioase sfaturi tehnice. Sfîntul Iosif l-a învățat un excelent amestec de culori, iar fantoma fratelui său Robert, mort în 1787, l-a îndemnat să-și publice gravurile sub formă de « impresiuni miniaturate », pe care le-a folosit într-adevăr pentru ilustrarea poemelor sale de pro-

* *Catalog descriptiv*, redactat chiar de Blacke, pentru expoziția lucrărilor sale din 1809 (N.A.)

porții, *Cartea lui Iov*, și pentru multe altele. « Această metodă, pe care Blacke a aplicat-o cu fidelitate pentru multiplicarea operelor sale, era cît se poate de originală. Ea consta dintr-un soi de gravare în relief a textului și a desenului în același timp. Poemul era scris, iar desenele și ornamentele marginale marcate în cupru cu ajutorul unui lichid, probabil verniul folosit de gravori. Apoi, toate zonele albe ce reprezentau luminile fiind mincate de apa tare sau de alt acid folosit, scriitura textului și a desenelor răminea în relief, întocmai ca în tehnica stereotipiei. El imprima aceste planșe pe un galben, un brun sau un albastru, care formau fondul imaginilor. Pentru litere folosea roșul. Pagina era apoi colorată de mînă, urmînd desenul original, cu detalii mai mult sau mai puțin variate, în raport cu tonalitatea. »*

Spiritele îi dădeau voie să le deseneze și portretele, în ceasurile de noapte, mai prielnice decît cele de zi manifestării musafirilor supranaturali, care puteau fi Solomon, Mahomet, Bethsabeea, arhitectul piramidelor, Iuliu Cezar, Eduard al III-lea. Prietenul său Varley, care a asistat la astfel de *manifestări*, pe care le socotea halucinații, a descris cu cîtă naturaleză executa Blacke asemenea portrete. « Uite-! exclama Blacke, și începea să deseneze extrem de repede și cu un calm desăvîrșit; din cînd în cînd ridica ochii, de parcă ar fi avut în fața lui un model aievea... Alteori, ajuns la mijlocul portretului, se ridica și pleca pe neașteptate și, ca și cum ar fi constatat: „Plouă“, spunea: „S-a dus; trebuie să-l aștept pînă se întoarce“. Sau: „a mișcat, nu-i mai vād gura“, sau: nu pare prea încîntat de portret“. Și se supăra pe cei care, ca să-și ridice de el, tăgăduiau asemănarea dintre desene și modele. »

E lesne de înțeles că nu și-a putut convinge contemporanii, căci ei jurau numai pe Reynolds, Gainsborough sau Lawrence; și aceasta cu atît mai puțin cu cît, deși de o inspirație esențial fantastică, opera sa traducea întotdeauna supranaturalul în termenii naturii; ca inventator de monștri, se dovedește de-a

* A. Gilchrist, *William Blacke, The Man and the Artist*, Londra, 1920 (N.A.)

dreptul stingaci, fie că-i vorba de diavolii din *Divina Comedie*, fie de Leviathanul din *Biblie*. Toate figurile lui Blacke sînt de un naturalism desăvîrșit, personajele supranaturale sînt perfect antropomorfe, iar Strămoșul Zilelor e pentru el, ca și pentru artiștii medievali, un personaj cu o barbă lungă.

Supranaturalul se manifestă în atmosfera ce învăluie forma, nu în formă, pentru că aceasta rămîne credincioasă unei frumuseți clasice pe care o întîlnim în aceeași epocă la Füssli, la Flaxman, la John Martin. Deformarea romantică sau expresionistă este cu totul străină esteticii lui Blacke și nu corespunde nicidecum fantasticului său. Lumea imaginației și lumea realității folosesc exact aceleași forme. Cum să explicăm atunci *aura* de mister, «suflul» supranatural de furtună cosmică, din picturile și gravurile lui Blacke, dacă nu prin influxul lăuntric, prin supranaturalitatea spirituală, care răzbește din grația clasică «ideală» a trupurilor! (Imaginea 58).

Pentru Blacke, spunea Arthur Symons, universul însuși era o metaforă. Fantasticul nu copia realul; realul era cel care se modela imitînd imaginea vizionară. Prin aceasta, el se apropie foarte mult de Swedenborg, pe care l-a și întîlnit, pesemne în «spirit»; misticul suedez se afla la Londra în 1745, unde a avut acea viziune extraordinară care avea să-i răstoarne viața. În 1789, Blacke citea și adnota *Înțelepciunea îngerilor* și se poate presupune că nu-i fusese greu să-și însușească faimoasa frază a lui Swedenborg, în care acesta afirma că «vede cu privirea lăuntrică lucruri dintr-altă viață mai deslușit decît vede lucrurile de pe lumea aceasta». Descrierile cetăților cerești locuite de îngeri, intru totul asemănătoare orașelor pămîntești, cu ceva misterios în plus, sublimul intim, lumina lăuntrică, pe care le aflăm în *lucrările* inspirate ale suedezului, ar fi putut fi scrise și desenate de Blacke.

E ușor să imaginezi monștri sau să îngădui să ia o formă exterioară acelora cărora le îngădui să se întruchipeze în inconștient. Blacke însă, nu admitea abdicarea conștientului; după el, conștientul trebuie să ia cunoștință de supranatural, așa cum o face și atunci cînd e vorba de natural. Realitatea este forma simbolică a lumii veșnice și această lume veșnică,

spune tot el, o vedem răsfrintă în oglinda vegetală a naturii. A vedea interiorul ființelor nu implică redarea lor diformă, de vreme ce forma vizibilă, potrivit acestei teorii, este o aparență. Astfel, Blacke gîdea că noi umblăm printre aparențe, *eidole*, pe care am greși socotindu-le reale. *Realul este invizibilul*.

Asemenea misticilor care nu-și pot relata extazele decît în limbajul foarte sărac al pămîntului, William Blacke compune atît pentru trupurile terestre cît și pentru cele divine acel veșmînt de carne care-i *frumosul ideal*, dar ar socoti un sacrilegiu, o profanare, îndrăgirea acestui frumos numai pentru perfecțiunea lui carnală, fără a-l raporta numaidecît, și în orice împrejurare, la «idee», la esența spirituală căreia îi servește drept înveliș. De aceea, mai presus de orice, îndrăgește copiii, ființe prin excelență pure. Ei sînt eroii preferați din poemele și desenele sale inspirate de un suflu mai omenesc, mai «terestru» decît acela din marile lui epopei biblice și alegorice.

La Matthias Grünewald, iluminarea nu are ingenuitatea, naivitatea pe care o păstrează, în cele mai multe din operele lui William Blacke. Ca toți oamenii din Evul Mediu, acest german din secolul al XVI-lea întreținea aceeași intimitate și cu personajele cerești ca și cu cele infernale. Supranaturalul, pururi prezent în dosul unui ecran subțire de materie, răzbate pretutindeni; el nu bîntuie propriu-zis obiectele, ca în lumea lui Bosch, probabil pentru că are un caracter mai spiritual, și, ca atare, mai puțin organic. În schimb, acționează într-un domeniu mai vast, mai profund, nemolipsit de suflul ereziilor. Cu excepția scenelor în care îngerii și diavolii intervin direct sub înfățișarea lor obișnuită (ca în *Concertul angelic* și în *Ispitirea Sfîntului Anton*, de pe retablul de la Isenheim), iluminarea acționează de obicei printr-o amplificare patetică ce transpune în deformarea materială violența pasiunii care-l iluminează pe pictor. Astfel, *Învierea* ajunge la o adevărată dematerializare a trupului lui Hristos. Fața lui este atît de devorată și de mistuită de lumină încît își pierde modelajul și conturile, ajungînd să se preschimbe în lumină pură. Dimpotrivă, în imaginea *Răstignirii*, care, din punct de vedere mistic

înfățișează supunerea Dumnezeului întruchipat la cele mai înfricoșătoare mizerii ale cărnii, terfelirea sa în abjecția unui trup martirizat pe care încep să-l lumineze fosforescențele putrefacției, moartea fizică pare a fi stins pînă și ultima scintee de dumnezeire; frumusețea lui Isus a fost înlocuită cu o hidoșenie ce nu mai este nici măcar naturalistă, în sensul picturilor lui Géricault de pe vremea cînd studia fețele de nebuni și capetele de ghilotinați, ci, exact la antipod, irealistă în cel mai înalt grad; de asemenea, tot ce ține la ceilalți pictori de anecdotie e izgonit de aici în favoarea abstracțiunii, și aceasta atît în peisajul *Răstignirii* de la muzeul din Basel, cît și în *Răstignirea* de la Colmar unde nu mai deslușim decît orizonturi sinistre și fumegoase, treptat înecate într-o noapte la capătul căreia ne gîndim cu groază că soarele nu va mai răsări.

Matthias Grünewald* poate fi socotit un iluminat în înțelesul cel mai deplin al noțiunii, căci acceptă o transformare integrală a elementelor din natură în elemente supranaturale; nu-i vorba de adaosul ori de intruziunea unor născociri imaginare, datorate imboldurilor unei fantezii creatoare inflăcărare și fecunde, ci de metamorfoza lăuntrică a unei materii saturate de spirit și pe care spiritul o transformă pentru că a impregnat-o total, a saturat-o și a schimbat-o în toată alcătuirea substanței sale. Bogatele și curioasele variațiuni pe tema îngerului-pasăre din *Concertul* de pe retablul de la Isenheim, descompunerea luminoasă analogă celei din *Înviere*, ce transformă acest înger-pasăre într-un colibri cu scilipiri de flăcări colorate de un cromatism extrem de expresiv, atestă și aici bogăția acestui geniu al modificărilor vizionare care poate, neobosit, să diferențieze și să nuanțeze la infinit bizarele sale închipuiri. Natura îngerului prezintă numeroase aspecte variînd cu funcția pe care o îndeplinește: minunata colivie din *Concert* nu are nimic comun cu arhanghelul alcătuit din cap pînă

* Folosim aici acest nume tradițional, pentru a evita discuțiile, angajate și continuate de vreo cîțiva ani, cu privire la identitatea pictorului altarului de la Isenheim, care astăzi trebuie socotit a fi, pare-se, Mathis Gothardt-Nithart, nume adoptat de actuala critică istorică (N. A.)

în picioare din metale incinse pînă la incandescență care apare în *Buna vestire*, și a cărui strălucire învălășată este atît de puternică încît Fecioara întoarce capul, mai degrabă arsă decît orbită. El este «ingerul înfricoșător» al lui Rilke și poate fratele acelor ingeri ce au obsedat ultimii ani din viața lui Klee și despre care e greu de spus dacă vin din cer, din infern, sau din lumile intermediare.

Dacă putem presupune totuși o oarecare intimitate spirituală între Matthias Grünewald și ingerii pe care îi pictează, în ceea ce privește demonii el este mai puțin convingător și mai puțin convins. Imaginația sa e infinit mai săracă decît a lui Bosch, care introdusese infernul în întreaga Creațiune. El se mulțumește cu repertoriul tradițional al drăcărilor medievale, cu acele corcitură ridice și redutabile, cu grefele de organe năstrușnice. Tot medievală este și ideea de a incorpora în ceata drăcească de schingiuitori ai sfîntului o formă omenească roasă de plăgi hidoase, considerată drept o aluzie la ciurmații îngrijiți de antoniții din mănăstirea de la Isenheim, pentru care pictase retablul, ca și cum demonii s-ar intruchipa chiar în bolnavii adăpostiți și doftoricți de acești călugări spre a evoca astfel la vremea legiuită viciul infernal al ingrătitudinii. În sfîrșit, înainte de a ne despărți de acești călăi supranaturali, să remarcăm faptul că unul dintre ei este o pasăre uriașă, aproape mai mare decît sfîntul Anton, pe care îl ciomăgește cu o biță, și că penajul ei seamănă mult cu penele ingerilor-muzicanti din *Concert*.

Putem gîndi că Grünewald a imaginat în aceste două compoziții atît de violent contrastante două metamorfoze al căror obiect este pasărea; una conducînd-o la o stare spiritualizată, aproape integral dematerializată, foarte aproape de *starea-lumină* ce preschimba pasărea în inger, sau, cel puțin, confundă atît de bine, contopindu-le, forma de inger și cea de pasăre, încît ele ajung să se întregescă într-o făptură celestă unică; în acest caz, hibridizarea nu sfîrșește printr-o incongruență monstruoasă și perversă; într-adevăr, din clipa cînd iconografia creștină a înzestrat ingerii cu aripi tratate la un mod mai mult sau mai puțin naturalist, ochiul și gîndirea s-au obișnuit să asocieze ideea

de inger cu cea de pasăre; ingerul și pasărea se spiritualizează, ca să spunem așa, reciproc.

Dimpotrivă, pasărea-diavol nu are ca element contranatural — sau extra-natural — decît o pereche de labe noduroase, niște gheare lungi cu care apucă bița; exceptînd acest detaliu, ea este exactă din punct de vedere anatomic și probabil că un ornitolog ar putea spune lesne din ce specie face parte «uricioasa păsăruică». Deși pentru mobilizarea legiunilor sale drăcești Grünewald recurge, în general, la catalogul bine cunoscut al monștrilor mult folosiți de Evul Mediu și de Renașterea germană, el a mai și inventat, bunăoară cînd, printre figurile, în ansamblu foarte asemănătoare cu cele ale lui Schongauer, a introdus două personaje mai puțin respingătoare, mai puțin diabolice decît celelalte, și tocmai din acest motiv, desigur, mai îngrijorătoare: capul de lup, sau de urs, cu niște ochi de o gravitate solemnă și tristă, care, privindu-ne țintă, prind și rețin privirea noastră, iar imediat sub el, aproape nedeslușit, oricum greu de identificat, ceva aducînd a cap de elefant, cu trompă lungă, urechi clăpăuge și privirea parcă tot atît de plină de o deznădejde lugubră ca și cea a ursului. Să remarcăm în același timp că ursul pare lipit de casa incendiată, unde ingerii și diavolii se războiesc cu înverșunare, zăngănind cruci și iatagane; pe cap are un soi de cunună, ca o stea păroasă, în care mocnește un foc viclean, născut, probabil, din flăcările casei, dacă nu cumva incendiul n-a fost stîrnit chiar de incandescența blăunii inflăcărare a acestei jivine de o autenticitate desăvîrșită, fără urmă de hibridizare (Imaginea 46). Excesul de groază și de spaimă pe care îl trezesc ceilalți demoni din această scenă acaparează pînă-ntr-atît privitorul, încît îi abat atenția de la urs și de la elefant, a căror prezență e mult mai *scandaloasă* și mai enigmatică. Ei seamănă leit cu acele figuri care ni se năzăresc uneori, în pragul somnului, cînd sintem pe cale să adormim, denumite de psihologi halucinații hipnagogice. Și unul și celălalt sint mult prea firești, mult prea normali, ochii lor au o privire mult prea îngrijorătoare, pentru a ne îndoi o clipă de *realitatea* lor, cu alte cuvinte de faptul că Grünewald i-a întîlnit aievea în visurile sale nocturne, ori de trezie, ori la

hotarul dintre veghe și somn, ori poate în acea stare denumită în mod obișnuit viziune. Care-i semnificația lor în mitologia grünewaldiană? Cărei spaime răspund? În ce împrejurări i-a văzut artistul și unde? Iată întrebări care, dacă și-ar afla răspunsul, ar îngădui lămurirea subînțeleșurilor misterioase din pictura maestrului de la Isenheim.

Asemenea detalii constituie originalitățile specifice lui Grünewald-Nithart, a cărui scurtă biografie e atât de zgircită; ele caracterizează natura proprie a «iluminării» sale, căci, mult mai puțin *imaginativ* decât Bosch și profund realist, el face puține incursiuni în fantastic și în monstruos. Ca atare, cele câteva opere de vizionar sînt cu atât mai captivante. Printre acestea se numără și desenul *Trinității*, de la Cabinetul de stampe din Berlin. Cuvîntul «Trinitate» nu are un înțeles religios, pentru că expresia celor trei capete prinse de unul și același trup este brutală, sălbatecă, malefică, mai degrabă de natură infernală. Iconografia pe tema capului întreit este mult prea vastă și prea complexă pentru ca s-o putem discuta în legătură cu desenul lui Grünewald și s-a scris destul pînă acum despre interpretarea posibilă a acestei planșe tulburătoare. Cum însă documentele ce ar putea lămuri această imagine nu există, iar ipotezele sînt prea puțin satisfăcătoare, e greu de știut ce a vrut să spună de fapt pictorul, fie cu bună știință, fie comunicînd fără știerea și vrerea lui, despre esența neliniștii sale. De altminteri, desenul aparține acelei categorii de lucrări îngrijorătoare unde s-ar părea că fiecare își contemplă, ca într-o oglindă, chipurile proprii sale spaime; în tot cazul, spune multe despre legăturile existente între Grünewald și lumea misterelor. Pentru că numai visele profunde și viziunile inițiatice ridică astfel de imagini la suprafața conștiinței celui care doarme sau se închipuie treaz, pentru a-i ațîța tulburarea și a-l face să pîndească toate invaziile supranaturalului.

« În istoria oficială a picturii, Gustave Moreau rămîne marele ignorat, serie André Breton... » Îl sorteau desigur uitării înclinările sale schizofrenice și oedipiene

* *L'Art Magique*, 1956 (N.A.)

(marea lui durere a fost moartea mamei sale) ici colo dominate și disociate, ca în admirabila *Semelă*, de fapt un testament. Dar peste acest univers somnambul, în care legendele orientale și grecești, sau incursiunile întimplătoare prin grădina „Doamnei cu inorogul“, par create din nou de un giuvaergiu paramnezic, domnește însuși Ochiul magic așa cum apare el în unele amulete, de atunci uitate, ale Gnozei.» Chiar Maestrul Suprarealismului reabilitează și preamărește astfel un pictor prea repede clasat în rîndul *academiștilor*.

Poate că însuși Moreau a făcut toate cele trebuincioase pentru a agrava echivocul și eroarea cărora le-a căzut victimă; prea multe subiecte scoase din mitologia greacă, prea multe arhitecturi orientale, și apoi răceala de sîdef sau de fildes a trupurilor încastrate în strălucirea unei materii alcătuită parcă din pietre prețioase pisate, dar păstrîndu-și nestinse toate focurile. Defăimat de majoritatea contemporanilor săi — cu excepția lui Huysmans, firește, care i-a falsificat însă perspectivele spirituale —, luat în ris tocmai pentru ceea ce avea mai bun într-insul: puterea de a visa, Moreau a rămas departe de mișcările care *făureau pictura modernă*, într-o izolare voită. El sfida realismul triumfător declarînd: «Dumnezeu este imensitatea și-o simt în mine. Numai într-însa cred. Nu cred nici în ceea ce pipăi, nici în ceea ce văd. Nu cred decît în ceea ce nu văd și simt numai. Creierul meu, rațiunea mea, mi se par efemere și de o realitate îndoielnică; numai simțirea mea lăuntrică mi se pare eternă și cert incontestabilă».

Asemenea profesiune de credință era menită să facă gol în jurul unui artist, într-un moment cînd simbolismul nu apăruse încă, acel simbolism care putea să și-l revendice pe Moreau din punct de vedere intelectual, dar a cărui estetică îl depărta de el, căci înainta pe căi inaccesibile pictorului Semelei. Prea preocupat de cutezanțele imaginației sale pentru a mai cultiva îndrăznețiile tehnice, Gustave Moreau a fost întotdeauna fascinat de Rembrandt și a dorit să rivalizeze cu maestrul olandez; din păcate, tot căutînd rafinamente de materie, scripuri și străluciri surde într-o pastă dibaci frămîntată din pămînt și din foc, el n-a

depășit nivelul rembrandtizanților Art de Gelder și Eeckhoudt.

Dar partea cea mai bună a lui Gustave Moreau o vom găsi probabil în acuarelele și schițele sale pentru *Phaeton*, *Galathea*, *Bethsabaea*, *Diomed*, *Hercule* și *Hydra*. El afirmă aici toată spontaneitatea imaginației sale viguroase și nobile, toată violența unui elan vizionar apropiat, în asemenea momente, de acela al lui Odilon Redon. Contemporanii săi i-au reproșat că-i un iluminat; poate că noi, dimpotrivă, l-am invinovați că n-a fost destul de iluminat. Dar faptul că a format cîtiva dintre cei mai buni artiști contemporani, Matisse și Rouault printre alții, dovedește cu prisosință că a fost un mare pictor; expresionistul Rouault îi datora mult și nu tăgăduia această datorie. S-ar putea ca Moreau să fi fost prea pictor, vreau să zic prea preocupat de ceea ce picta, prea conștient, prea rezonabil (adică neîndrăznind să meargă pînă la capătul nesăbuiței), pentru a fi un adevărat vizionar. Dizgrația în care a căzut a fost pricinuită mai degrabă de meritele decît de defectele sale; el a suferit de pe urma ostracizării la care fusese condamnat « subiectul » într-o vreme cînd numai pasta și tușa păreau demne de interesul pictorului. A fost defăimat pentru a fi dat frîu liber visului, dar visul lui este frumos, nobil și seducător, iar în depărtările tulburi ale cetăților sale fantastice, unde goparamela Indiei se îngămădesc peste zigurele Mesopotamiei, misterul rămîne neatins și autentic, la îndemîna oricui ar porni în căutarea lui, fără să țină seama de condamnările nedrepte și de prejudecăți.

Fantasticul Léonorei Fini a evoluat într-un mod foarte curios de la dramaturgiile enigmatice ale anilor 1939—1940 (*De la o zi la alta*, *Alcovel*, *Ceremonia*, *Camera*), unde o seamă de personaje întrunite dintr-un motiv irațional și îninteligibil se înfățișau într-o atmosferă de un realism mizer, patetic, plin de o suferință omenească ce devora pe dinăuntru și pe dinafară niște ființe lăsate pradă deznădejzii și ataraxiei.

Zidurile în ruine pe care le vom regăsi în *Scara turnului*, țesăturile sfîșiate, zdrențele de carne agățate la fereas-

tra *Sfinxului sihastru* (1948, col. de la Faille) perpetuează această concepție tragică a vieții din care se naște o mitologie a nefericirii și a răului, care, transpunîndu-se pe planul fantasticului, va declanșa seria Vrăjitoarelor și bizarele sabaturi de monștri, sfîncșifemele și joimărițe. Hibrizii Léonorei Fini, ca și cei ai lui Hieronymus Bosch, fac parte dintr-o societate diabolică ce a trecut fruntariile infernului și a invadat universul nostru.

Sfîncșifemele și joimărițe veghează somnul oamenilor adormiți, vicii hulpave pîndind trezirea celui adormit pentru a-și relua oaspătul, poște ce macină și carnea și spiritul. Personajele realiste din dramaturgiile enigmatice își mărturisesc, în aceste metamorfoze, taina lor monstruoasă; chinul lor lăuntric iese la iveală în aceste stări animalice. Domnia absurdului, ce ține de strategia infernului, asociază lumea forțelor organice, adunate în bezna umedă din adîncul apelor sau al mlaștinilor — rădăcini care iau forma unor mădulare omenești, priviri clipicioase în *ochiul* unei crengi, ramuri deșirate, rizomi răsuciți — cu strălucirea nepătată a osemintelor, pentru care Léonor Fini resimte de altminteri o predilecție deosebită. Îi plac întii și-ntii pentru precizia și puritatea grafică a liniilor, pentru răceala netedă a fildeşului lor. Craniile de păsări înaltă arhitecturi logice și funcționale, din care nu mai percepem decît o serie de curburi uluitoare, metafizic abstracte, nefăcînd de loc apel la simțuri, îmbătînd spiritul. Introducerea acestor structuri esențiale într-o societate lăsată pradă arbitrariului, răului și violenței biologice a creaturilor elementare, menține echilibrul dintre rațiune și instinctul pur, nevoia unei forme riguroase și respectul elanului orb pe care se întemeiază arta Léonorei Fini (Imaginea 59).

Această artă respectă autonomia obiectului, iar exactitatea cu care apreciază fantasticul amintește că orice obiect este magic sau poate deveni magic. Vrăjitoria nu folosește forme anume alese ori predestinate: *încercătura* supranaturală se depune după bunul ei plac. Descrierea sinceră și migăloasă a realului, cu o tehnică netedă și scilpitoare, ce nu se sinchisește prea mult de independența tușei, cercetează toate

posibilitățile necunoscute ale lucrurilor și-i ușurează privitorului închipuirea invizibilului, intimitatea cu inexprimabilul.

E cu atât mai anevoios să deslușești ce-i fatal, sau fatidic, și ce-i voluntar în această artă, cu cât ea păstrează un fel de «distanță» trufașă între privitor și tablou. Citeodată, forma apare mai degrabă ca o stavilă în calea comunicării decât ca un mijloc de comunicare, și pereții ei sînt netezi și înghețați ca niște piscuri ce-și apără singurătatea împotriva oricărei intruziuni. Ca atare, pentru a atinge miezul unei gândiri destul de derutante, și care poate că nu se cunoaște nici ea însăși prea bine, trebuie îndepărtate mai întîi anumite măști impuse ori alese.

Ce semnificație să dăm acestor figuri de femei, denumite de Léonor Fini Paznicele, inexpresive, palide și reci, populind peisaje pustii sau peșteri sau pur și simplu o absență a formelor ce ar putea fi vidul metafizic? Eu le-am intitulat *Mumele*, pentru că seamănă cu sumbrele și tăcutele figuri de femei întîlnite de Faust cu prilejul pogoririi sale în Infern și denumite astfel chiar de Goethe.* *Mumele* sînt forțele subterane, receptacole de energie universală, creatoare și păstrătoare ale puterii vitale, din care purced toate ființele și în care se reîntorc, într-un lanț neîntrerupt de nașteri și de distrugeri.

Ele pot fi și Nornele mitologiei nordice, sau Parcele venerat și temute de greci. Torcătoarele, cinchite față-n față, deapănă firul soartei, și însăși varietatea atitudinilor și a funcțiilor pe care le atribuie pictorul «gardenelor» sale enunță semnificația îndeletnicirilor lor misterioase. Muma ce stă cu capul în mîini, visînd forme viitoare, gestații inedite, este *Pensierosa*, aceea a cărei vastă mantie multicoloră acoperă spațiile. Această «ginditoare» e în același timp și natura și soarta, întocmai ca și celelalte «gădiene»: aceea care doarme într-o grotă, grota fiind, ca în miturile străvechi, simbolul matricei în care este elaborată și crește ființa vie, aceea care tronează în fața unui peisaj de ruine tragice, înconjurată de păsări ce se îmbulzesc în jurul ei și o

încălzesc cu penelul și cu puful lor, denumită *Paznica Fenicșilor* (1954), *Doamna ovală*, a cărei mantie se desface întocmai cum s-ar depărta zidările unei piramide, în pene de culori schimbătoare, cu nuanțe ce par să se întrepătrundă și să se despartă sub ochii noștri, în subtile metamorfozări, și al cărei pîtec despuat în despicătura rochiei, reprezintă oul originilor, oul imagine și simbol al tuturor zămislirilor. Simbol alchimic, de asemenea, pentru că oul asupra căruia veghează paznicele, pe care îl maturizează, îl clocesc înlăuntrul lor, reprezintă pentru inițiații în ocultism forma vitală prin excelență, întîlnită ori de cîte ori se face vreo aluzie la viață sau la moarte, căci distrugerea unei vieți încheiate este în același timp promisiunea unei vieți viitoare. În operațiunile alchimice, oul este creuzetul unde se săvîrșesc transmutațiile, coaja în care au fost depuse metalele pentru ca, murind prin foc și în foc, să se înalțe, prin operațiunea focului, la starea sublimă, desemnată materialicește prin aur, sau aur potabil, bogat în virtuți magice și deținător, din punct de vedere spiritual al cunoașterii supreme, al înțelepciunii nemărginite, cu alte cuvinte țelul căutărilor «filozofului».

Fie că încălzesc în palme, la piept, sau în ele însele creuzetul denumit athanor, sau substanța în care se operează transmutarea, adică oul propriu-zis, combinație de elemente materiale printre care va pogori și se va înflăcăra Spiritul, «paznicele» Léonorei Fini sînt niște personaje supranaturale; ceea ce nu înseamnă că n-ar întruchipa totodată și natura în neistovita ei putere creatoare. Această serie de Paznice, care au început să apară în 1954, constituie unul dintre aspectele cele mai curioase, prin semnificația lor, și mai remarcabile, prin formularea lor plastică, al acelei arte misterioase, care ghicește și presimte multe lucruri intraductibile în mod deslușit: *Paznică cu ou negru* (1955), *Paznică cu ou roșu* (1955) (col. S. Flon)... și ne putem întreba dacă culoarea oului nu indică aici etapele succesive ale transmutării alchimice, ale transmutării «plumbului» în «aur»; ar fi interesant să cercetăm dacă nu există cumva un soi de paralelism între cromatismul «Paznicelor», al veșmintelor lor, și mai cu seamă al oului pe care-l

*. Marcel Brion, *Léonor Fini*, ed. Pauvert, 1956 (N.A.)

au în păstrare, îl păzesc, îl însoțesc pînă la ecloziune, ca și cum ar fi ele însele creuzetul, cuptorul, matricea... și « culorile » prin care sînt indicate în tratatele de alchimie diversele operațiuni ale Marei Opere.*

Tainica pregătire (Arcana) se materializează astfel într-o reprezentare fantastică de o impresionantă ciudățenie, comparabilă cu aceea din peisajele ireale care apar în opera artistei începînd din 1955, cronologic apropiate, așadar, de suita Paznicelor. S-ar putea să nu fie vorba numai de un raport în timp, ci și de o legătură spirituală între tablourile alchimice și aceste reprezentări ale unei naturi visate, aparținînd unor continente neverosimile, sau unor planete pe care le explorează imaginația nocturnă și visul de trezie în peregrinările lor instinctive.

Unele peisaje au ciudățenia echivocă (forma vie răzbătînd cîteodată prin materia neînsuflețită) a picturilor chinezești cu « nouri și munți » sau cu « stîncă și apă ». Ele pot apărea și ca împietrire a unor mărcinișuri încalcite, a unor păduri trecute din starea lemnoasă la consistența stîncilor. Un amestec de neliniște inexprimabilă și de liniște de dincolo de natură, de dincolo de real, stăpînește aceste mări neclintite pe care plutesc sloiuri metaforice, roase de vîntul ce se mai distrează din cînd în cînd, artist și el în felul său, tăind și cizelînd în substanța inertă, măștile vieții, ele însele ascunse în dosul mai multor rînduri de măști.

Vocația de pictor fantastic a lui James Ensor ar putea avea la origine un eveniment ciudat de asemănător cu acela trăit de Leonardo da Vinci: vizita miraculoasă a unei păsări uriașe, care pentru italian a devenit un simbol de avînt al Spiritului și al Cunoașterii, iar pentru belgian o evocare a Morții și a spaimei, bătînd înfricoșător din aripile sale. « Într-o noapte, cînd stăteam culcat în leagănul din odaia mea luminată și cu toate ferestrele ce dădeau spre mare larg deschise, o pasăre uriașă de mare, ademenită de lumină, se prăvăli în fața mea izbindu-mi leagănul. Impresie de neuitat, de groază nebună. Încă mai văd

* Adică a transmutării metalelor în aur (N.Tr.)

hidoasa arătare și încă mai simt izbitura puternică a păsării negre și fantastice, setoasă de lumină. M-au impresionat, de asemenea, poveștile miraculoase cu zîne, căpcăuni, uriași haini, povești minunate pe care mi le povestea tacticos o bătrînă slujnică flamandă, bună și zbircită, cu părul sur, de un cenușiu argintat. Așijderi, și mai mult încă, un hambar întunecos de te apuca groaza, plin de păianjeni hidoși, înțesat cu tot soiul de obiecte ciudate, scoici, plante și animale din mări depărtate, porțelanuri frumoase, boarfe de culoarea ruginii și a sîngelui, maimuțe, broaște țestoase, sirene mumificate și chinezi împăiați.* Printre comorile din hambarul familial și din magazinul bunicului Haegeman se mai aflau desigur și măști exotice aduse de marinari, măști de dans din insula Bali înfățișînd prinți sau zei, măști negre folosite în ceremoniile sectelor secrete, menite să înfricoșeze femeile și să le silească, sub amenințarea cu moartea, să se ascundă în colibe, măști de carnaval popular, groțesti și înspăimîntătoare prin însăși absurditatea lor.

Și cînd, copil fiind, a văzut cum aceste măști prind viață, mai exact spus cum se agită oamenii care le purtau gesticulînd cu o vehemență îndrăcită, în timp ce măștile păstrau în rinjetul lor încremenit însăși înțepeneala morții, cînd a văzut carnavalul cu viermuiala sa vulgară și feroce, cu gloatele sale hilare sau furioase, spectacolul trebuie să fi proiectat în inchiuirea lui o imagine de infern. Atunci cînd va compune *Intrarea lui Hristos în Bruxelles, Catedrala, Moartea urmărind turma oamenilor*, mulțimea va reprezenta prin ea însăși un obiect de scribă și de frică, o obsesie care-l va face să sufere, chiar fizic. Cu ajutorul vrăjilor și al nopții, aptitudinea sa de a desluși latura macabră și diabolică a nevinovatelor distracții tradiționale, cu uriași binevoitori și alaiuri costumate, s-a preschimbat într-o proliferare de monștri. La aceasta s-a adăugat o viață onirică ale cărei întîlniri îngrijorătoare par adeseori fixate în unele tablouri sau gravuri, scaldînd în mister existența lui destul de

* Scrisoare citată de A. de Rieder, în *James Ensor*, Paris, Rieder, 1930, p. 25. (N.A.)

solitară în orașelul Ostende, petrecută printre ciudățeniile exotice și măștile agățate mai peste tot prin casă.

Cîteva din primele picturi ale lui Ensor, de o frumusețe stranie și neliniștitoare, deși lipsite de orice aluzie la supranatural și la fantastic, atestă imanența misterului, amenințarea insolitului în mijlocul unui decor familiar. Bunăoară odăile în care *Doamna îndurerată*,* sau *Doamna posomorită*** așteaptă — nu se știe pe cine, nu se știe ce, un amant sau moartea... — au acel caracter enigmatic și viclean al încăperilor fără suflet, camere de hotel în preajma gărilor, sau de bordeluri, unde însăși graba și precaritatea se încheagă în spaimă.

Moartea începuse deja să-i dea tircoale, acea moarte care-l va lovi abia la adinci bătrîneți, și pe care veșnic a provocat-o, a sfidat-o parcă, amestecîndu-i imaginea printre schelete și măști funebre.*** El a încercat și metamorfoza kaskiană infățișîndu-se preschimbat în insectă, nu pentru a lua parte la misterele naturii, ci pentru a arunca o sfidare în plus inumanului, ori subumanului. Totul în jurul său trosnea, totul se insufletea, totul vibra de prezența tulburi, și în *Mobila bintuită* el ghicea prezența fantomelor. Viziibilul și invizibilul erau deopotrivă de primejdioase; pe străzi, întilnea oameni ale căror chipuri semănau cu niște măști incremenite pe o singură idee, pe o singură pasiune sau pe imbecilitatea lipsei de idei și a lipsei de pasiuni. Sub trupurile cele mai frumoase recunoștea, în transparență, scheletul. De aceea, măștile și scheletele au devenit foarte curînd formele simbolice ale spaimei ce pusese stăpînire pe Ensor încă de la vîrsta de nouăsprezece ani și pe care a tîrît-o după el aproape douăzeci de ani, ca pe o obsesie care, treptat, și-a descețat apoi ghiarele, dar fără a-i reda pe deplin libertatea, pacea și bucuria.

* Muzeul de artă modernă, Paris, 1882 (N.A.)

** 1881, col. Picard, Bruxelles (N.A.)

*** *Portretul meu scheletizat*, gravură, 1889. *Ensor hărțuit de demoni*, gravură, 1895. *Pictorul înconjurat de măști*, 1889, col. Elléomir Jussiaut, Anvers. Col. Otto Mauer, Viena (N.A.)

Analizînd opera sa, constatăm apariția acestor forme simbolice ale spaimei o dată cu prima mască: *Mască privind un scamator negru*, pe vremea cînd se mai afla la Academie, în 1879. «Există în Ensor un instinct infailibil care caută să perceapă specificul omenesc sub aparențele cele mai tulburi, să-l perceapă și să-l și exprime... De aici latura excepțională a artei sale. E un talent care i-a fost hărăzit, Dumnezeu știe în ce zi a anului de grație 1879, pentru a-i fi luat îndărăt într-un mod la fel de inexplicabil, către sfîrșitul anului 1892. Acest talent l-a angajat în perioada 1879—1892 într-o căutare prodigioasă, prin intermediul lumii sensibile, a zonelor nedefinite ale imaginarului, căutare de pe urma căreia a dobîndit un loc printre foarte puținii aleși, ființe excepționale ca Hieronymus Bosch și Rembrandt, Turner și Goya, Baudelaire și Poe».*

Reprezentarea măștii sfîrșește printr-o dublă operațiune, aparent contradictorie, și foarte singulară, de dezumanizare a umanului, și de umanizare a inumanului.** De vreme ce fața rămîne veșnic inexpressivă, trupului îi revine menirea de a insufla în mască; în spectacolele teatrului japonez Nô, o serie de mișcări subtile din cap sau din umeri împrumută măștii o expresie intensă, ea în sine fiind lipsită de orice expresie, dar capabilă, în schimb, să-și însușească expresii numeroase și variate, conform atitudinilor și ritmurilor trupului. Ensor folosește trupul pentru a exprima cu o bufonerie tragică toată mizeria omenească, de la destrăbălarea mirșavă și pină la crimă (*Asasinatul*, 1891, col. R. Gevers, Bruxelles). Nimeni n-a tălmăcit într-o manieră atît de dureroasă și atît de neliniștitoare incertitudinea individului în fața problemelor vieții. Ne referim în acest sens la celebra *Mirare a Măștii Wouse* (1889, Muzeul din

* Walter Vanbeselaere, Prefața la catalogul expoziției Ensor de la Muzeul de artă modernă din Paris, în 1954 (N.A.)

** *Intriga*, 1890, Muzeul din Anvers. *Bătrîna cu măști*, 1889, col. R. Leten, Gand. *Măștile scandalizate*, 1883, Muzeul din Bruxelles. *Măștile ciudate*, 1892, Muzeul din Bruxelles. *Chermeza cu caltaboși*, 1901, col. Seeuwen, Ostende (N.A.)

Anvers), înfățișând o bătrână doamnă, cu șal și umbrelă, în fața unui morman de bulendre ce zac pe jos, măști, capete de mort, instrumente muzicale, evantaie sfîșiate, zdrențe înzorzonate de bal mascat. O *Vanitas*, de fapt, constituită în mare parte din obiectele ce apar de obicei în aceste compoziții moralizatoare. Oprită în fața acestor simboluri ale morții și neantului, Masca Wouse se miră și meditează: parafrază burlescă a faimoaselor *întîlniri* care hotărîseră destinul prințului Gautama.

Comicul măștilor lui Ensor lasă să se întrezărească toate subînțeleșurile dramatice ale carnavalului și asociațiile de idei funebre implicate. Insolitul, incongruentul se învâluie în rezonanțe dramatice. Acțiunile absurde, în care sînt amestecate aceste măști, evocă neantul existențialismului. Ele sînt locuitorii legitimi ai unei lumi în care logica a devenit illogică, iar rațiunea și-a pierdut rațiunea. Și cînd o ființă omească nevinovată, naturală, se pomenește zvîrlită printre măști, ea scoate răcnetul de groază al *Fetei cu măști* (1899, Staedelsche Museum, Frankfurt pe Main), pusă în fața unor hirci pe care s-au coțopenit păsările lugubre ale lui Poe, a unor măști cu ris smintit sau cu colți diavolești. În ce măsură ne împărtășește Ensor în această pînză amintirea vreunuia din propriile sale coșmaruri de copil?

Dacă în mască se manifestă umanitatea redusă la absurditate, la mirșăvie, la oroarea fizică și morală, atunci asocierea frecventă a scheletelor și a măștilor dovedește că și unele și celelalte aparțin deopotrivă cortegiului Morții, al cărei alai carnavalesc este o parafrază și un presentiment. Scheletul expresiv, scheletul comic și tragic amintește în opera lui Ensor falsele schelete ce apar în anumite carnavaluri populare, amintire probabil inconștientă a «scheletelor moralizatoare» dintr-un carnaval ca al lui Piero di Cosimo. *Moartea și măștile* (1888, col. G. Born, Anvers), *Scheletele mascate ciorovăindu-se pentru un spînzurat* (1891, Muzeul din Anvers), scheletele pîndind pe fereastră *Precupețele melancolice*, pe care le-au osîndit la moarte (1892, col. part., New York), *Pierrot și scheletele* (1907, col. Jussiaut, Anvers) atestă această cîrdășie a figurilor groțesti cu figurile

macabre; nevinovatul Pierrot, impresurat de schelete deghizate care înalță peste capul lui un fanar, se preschimbă într-un simbol mai complex, acela al umanității în substanța ei metafizică mascată, deci metamorfozată, atinsă și cuprinsă de Moarte, căreia grație măștii, probabil, nădăjduise să-i scape (Imaginea 60).

Ambivalența măștii și a scheletului, masca oficiind în ceremoniile macabre ale Morții, scheletul bălăbă-nindu-și picioarele printre bufonii alaiului carnavalesc, rezolvă într-o singură ecuație funebră imaginea vieții omenеști. Nebunia și moartea își schimbă între ele straiile. Și iată cum în decorul unei odăi neliniștitoare numai pentru că presimțim acolo desfășurarea unei drame neformulate, dar, în rest, familiară, sau, cel puțin, neutră, moartea și diavolul iau aparența unor obiecte inocente. Într-o pătrunzătoare analiză a operei lui Ensor, Georges Marlier a arătat cît de necurate și de amenințătoare pot fi anumite obiecte din aceste odăi unde chiar liniștea este suspectă și vorbește despre moarte și damnațiune. În odaia *Doamnei îndurerate*, înfățișînd o femeie care zace într-un pat — o fi adormit acolo, s-o fi sinucis? ne putem închipui orice... — galeriile ce țin perdelele, măciuliile de pe tăbliile patului iau înfățișarea unor demoni înformi, veghind parcă, atenți, împlinirea făcutului lor diavolesc. Și cu toate că acțiunea Răului nu se vedește nicicum, această tensiune și această intensitate în *prezența* lucrurilor apar încărcate de amenințări cu atît mai primejdioase cu cît nu pot fi descifrate limpede.

Acțiunea pernicioasă a fricii este independentă de formele pe care le îmbracă. Ea poate fi imanentă, poate dormi într-o stare precedentă, prevestind actul cîmplit. Ea este, mai ales — și Ensor o demonstrează — conținută într-o anume calitate a grotescului, pe care măștile o reprezintă foarte exact. Wilhelm Michel* a insistat asupra fenomenului măștii generatoare de spaimă în cel care o vede și chiar în cel care o poartă. Astfel, personajele mascate ale

* *Das Teuflische und Grotteske in der Kunst*, München, 1919 (N.A.)

lui Ensor iradiază frica resimțită în adîncul lor lăuntric. Prin mijlocirea fricii, masca stabilește o legătură între omul mascat și cei care-l privesc, un fel de comunitate magică, și, la origine, această comunitate este izvorul de sacralitate al carnavalului, o stare colectivă de religiozitate sălbatecă și de spaimă.

Se întîmplă ca această stare să preschimbe mulțimea într-o ființă colectivă capabilă să făptuiască acte de sălbăticie și de cruzime în mod normal străine fiecăruia dintre indivizii care o alcătuiesc. Mulțimea în calitate de ființă monstruoasă i-a inspirat lui Ensor extraordinara *Intrare a lui Hristos în Bruxelles*, iar altui celebru gravor belgian, Jules de Bruycker, o serie de planșe cumplete ca *Moartea în Flandra* (1916), *Catedrala din Anvers* (1929), *În jurul castelului Comtes* (1913), *Urcarea Dragonului în turnul clopotniței* (1914), «viziuni tulburătoare în care omul, sau mai degrabă umanitatea, nu înseamnă mai mult decît un furnicar cuprins de panică la apropierea amenințătoare a unor cataclisme ineluctabile», așa cum scrie Frank van den Wijngaert.

În ceea ce privește masca, un resort esențial în fantasticul lui Ensor, ea reprezintă de asemenea acel joc dramatic de-a v-ați ascuns dintre om, pe de o parte, și moartea, diavolul, fantomele de cealaltă. Ca în de-a v-ați ascuns, a cărui semnificație ezoterică și inițiativă trebuie reținută, *jocul măștii* exprimă în parabole, ascunzînd și dezvăluind alternativ, ceea ce nu poate fi revelat decît inițiativilor, în momentul necesar al revelației. Acesta e sensul păstrat de mască în civilizațiile primitive, unde e mult folosită în scopuri religioase și magice.

La Ensor și la pictorii moderni, care dau la iveală *fantasticul măștii*, deghizarea răspunde acțiunii ambivalente a individului care se caută și se pierde, care se urmărește și-și scapă. Comică sau tragică, masca rămîne *un altul* care aderă la noi de îndată ce am îmbrăcat aparența lui și pe care nu l-am alege dacă, înainte de a-l fi ales, n-ar fi existat o anume identitate prealabilă între modul deghizării și omul care se deghizează. E individul pornit la propria sa vinătoare printre toate măștile care sînt și nu sînt el în

același timp; acesta-i de altfel și adevăratul subiect al faimosului tablou *Hide and Seek* (De-a v-ați ascuns) de Pavel Tchelitchev, de la Museum of Modern Art New York (1940—42). *Hide and Seek* oferă cea mai bună exemplificare a perioadei suprarealiste a lui Tchelitchev, care, în ultimii ani de viață, se convertise la abstracționism, unde a găsit un fel de supranatural metafizic, de comuniune mistică, cu sufletul universului.

Tabloul înfățișează imaginea destinului uman intruchipată cu o expresie de tragică angoasă în copilul furat de jocul de-a v-ați ascuns dincolo de fruntariile realului, și care se rătăcește în pădurea vrăjită, ademenit de vocile tuturor copiilor pierduți de acest joc, sub a cărui aparență nevinovată se ascunde o intensă anxietate. Însăși coloritul tabloului, cu irizări sugerînd materii pe cale de a se metamorfoza, — mina în frunză, pămîntul în carne... —, cum și acea fosforescență de cărnuri în descompunere subliniază semnificația sa tragică și malefică. Omul se joacă de-a v-ați ascuns cu el însuși atunci cînd explorează drumurile subterane ale inconștientului său, și cu elementele atunci cînd are nesăbuiința de a se căuta în formele naturii. În fața celui care caută se deschide o lume năpădită de strigoi de copii, confundindu-se cu sufletul copacilor și cu putregaiul humusului, iar jocul își dezvăluie atunci amploarea dramatică și sfîrșitul său fatal. Cine se ascunde piere; cine se sustrage în spatele alterității măștii, se distruge în folosul măștii. Din toți copiii pierduți, cărora li se adaugă figura jalnică ce bijibie a noului jucător, se nasc măștile care pîndesc la răspîntii și a căror grozăvie este exprimată de Tchelitchev.

Însuși principiul jocului de-a v-ați ascuns constă într-o solicitare a fantasticului, tinzînd să desprindă insolitul de obișnuit, să scoată la iveală, ca după o scurtă ocultație a ecranului, o realitate misterioasă. Aceasta se poate produce prin demascarea neașteptată, prin mijlocirea jocului, a ființei voit sau nevoit ascunsă, și-i mai grav cînd jucătorul e un copil, pentru că faptul implică în afară de prezent și alte dimensiuni ale timpului. Fantasticul non-evident

și suspect al figurilor lui Balthus, purtate pe apele mocirloase ale unor visuri tulburi, sau pe căile unor visuri în care se produc metamorfoze de nepătruns, este destul de învecinat, în această privință, cu ambiguitatea cultivată de fetele Dorotheei Tanning, veșnic zbuciumate de transformări misterioase în alte ele însele, mai stranii și mai inexplicabile decât ar fi niște ființe complet străine.

Această familiaritate cu tot ce-i straniu, alunecarea dulce și irezistibilă spre reversul realului, pe care ochii noștri nu-l văd și care nu se revelează decât în vis ori în iluminare, călăuzește picturile Mariei-Laure spre altă partidă de-a v-ați ascuns în care tovarăș de joacă e universul substituirilor de suflete și de forme. Este un joc mai subtil și mai îngrijorător decât *hide and seek*-ul capetelor lui Picabia (*Héra*, 1928) care se joacă de-a interceptarea și de-a umbrirea propriei lor aparențe în efortul patetic de a se înălța până la cunoașterea totală a ființei în sine și a ființei lor. În acest joc subtil și primejdios, unde finitul și infinitul se asaltează reciproc, Marie-Laure folosește atât natura vizibilă cât și pe cea invizibilă.

IX. INVENTAREA MITURILOR

Suprarealismul reinventează miturile. « Să defăimăm lumea realității ». Dino Buzzati prospector al invizibilului. Ernst Fuchs moștenitorul alchimistilor și comentatorul vrăjitoarelor. Mitologiile lui Victor Brauner. Universul fermecat al lui Marc Chagall. Pictura metafizică: Giorgio de Chirico, Carlo Carrà. André Masson, Max Ernst: mitul devine realitate.

Un mare merit al suprarealismului contemporan este acela de a fi readus la loc de cinste *subiectul*, într-o epocă în care, de la impresionism încolo mai ales, singura preocupare a artistului se îndrepta asupra valorilor picturale și plastice ale operei de artă. De aproape un secol, toate căutările privind forma și culoarea excludeau cu mare grijă subiectul. Maniera de a picta devenea preocupare esențială și în mod exclusiv esențială; cu cât obiectul reprezentat — pentru că, exceptând cazul unei picturi abstracte, ceva trebuia oricum *reprezentat* — era mai banal și mai insignifiant, și atrăgea mai puțin atenția privitorului, ca subiect, nu ca formă pictată, cu atât mai acaparată era și concepția estetică de soluționare a problemelor de construcție plastică, de calitate tehnică a pastei, de tușă. Subiectul devenea un mijloc; ceea ce putuse fi, ceea ce a și fost desigur, în repetate rânduri, și în pictura veche; nu scopul, obiectul reprezentării. Astfel, s-a deschis și netezit în chipul cel mai firesc drumul spre Abstracțiune, consecință logică a marilor neliniști privind caracterul și reprezentarea formei în ultimii șizeci de ani.

În cazul suprarealiștilor, procesul reprezentării constă în proiecția unei imagini interioare, absolut independente de orice incitație exterioară, utilizând fie forme pur imaginare, non-naturale, fie apropierea de figuri imaginare și de forme naturale, fie deformarea, metamorfoza sau transfigurarea naturalului în imaginar. Întoarcerea la subiect decurge din faptul că pictorii suprarealiști receptează imaginea ca fenomen al visului nocturn, al visului de trezie, al formulărilor vizibile ale inconștientului, al răbufnirilor spontane și incontrollabile ale celor mai misterioase izvoare de inspirație. Vom remarca drept exemplu semnificativ al paralelismului existent întotdeauna între gândirea filozofică și formele artei, la epoci date, faptul că suprarealismul este contemporan cu psihanaliza. Aceasta nu înseamnă că pictorii suprarealiști au citit neapărat cărțile lui Freud, ale lui Adler sau Jung, ci numai că spiritul unei epoci, expus în mod dialectic de filozofi, a găsit la artiști forme simbolice corespondente. Tot astfel, existențialismul a inspirat un mare număr de artiști care nu citiseră niciodată *Existența și Neantul*, dar care simțeau și vedeau în operele lor aceeași angoasă și același sentiment al absurdului dezvoltate de filozof într-un sistem.

Reîntorcându-se la subiect, pe un drum cu totul nou, care străbătea ținuturi de obscuritate și de iluminare, suprarealismul nu intenționa să trateze subiecte tradiționale, ci numai pe cele în care se exprima cu afabulația sa autonomă — iar din punctul de vedere al logicii: aberantă — o inspirație vizionară ținută din cea mai intimă neliniște. Acest subiect, adeseori de neînțeles pentru oricare altul în afară de artist, al cărui eu profund îl traduce, este inexplicabil din punctul de vedere al argumentării logice. În pictura veche — vreau să spun aceea unde subiectul nu fusese încă sistematic izgonit — subiectul, și din acest motiv e denumit adeseori *anecdota*, era non-echivoc, pe înțelesul tuturor, și se referea la episoade istorice sau legendare lesne de povestit. El constituia un moment dintr-o narațiune și se raporta la un eveniment determinat. În anumite epoci, și în anumite medii de cultură, pictura bizantină bunăoară, sau bizantinizantă, gustul narației era împins atît de departe, încît

în același tablou erau adunate mai multe episoade succesive ale unei povestiri, dînd astfel impresia că o seamă de evenimente izolate în durată se proiectau într-o iluzorie simultaneitate. Cînd episodul este izolat, decupînd în dezvoltarea temporală un moment ce constituie subiectul tabloului, momentul respectiv nu există decît în funcție de momentele reprezentate despre care se știe că l-au precedat sau că îi vor urma. Încuviințarea privitorului dă astfel înțeles unui fapt care, detașat din acest context trecut-prezent-viitor, ar fi lipsit de orice semnificație.

Această încuviințare a privitorului lipsește, bineînțeles, atunci cînd el ignoră subiectul, cînd subiectul nu-i tot atît de real ca evenimentul istoric, * sau cînd incoerența dintre obiectul reprezentat și titlul tabloului pare *derutantă*. Și, mai ales, cînd lipsește evidența unor raporturi logice, firești, explicabile și definibile între obiectele reprezentate. Oricît de reale ar fi acestea din punct de vedere naturalist, caracterul incongruent al juxtapunerii lor devine un *scandal* pentru privitorul opac la miraculos, care ține morțiș să descopere întotdeauna relații *normale* între elementele unui tablou. De unde și neliniștea pe care încep s-o stîrnească, preambul al lecției lui *memento mori*, obiectele întrunite în funcție de semnificația lor morală și exemplară, în tablourile înfățișînd deșertăciunile vieții (*Vanitas*). Neavînd *cheia* care transformă aceste obiecte în simboluri ale vremelniceii și ale subrezeniei celor pămîntești, privitorul va putea considera foarte înrudită cu «incoerența» suprarealistă priveliștea unei mese pe care au fost adunate laolaltă o hîrcă, niște pahare sparte, cîteva nucii ronțate de un șoricel, un orologiu, o lăută, o luminare, o coroană, o flamură, o carte hărtănită, obiecte frecvente în *tablourile de vanități*.

Pentru un om din epoca noastră și de o cultură mediocră, reprezentarea unui mit este oricum surprinzătoare, căci evidența și certitudinea lipsesc, iar

* Încoronarea lui Napoleon I, Liturghia de la Bolsena, Răpirea Persesfonei, Coborirea de pe cruce, Predarea orașului Breda, Miracolul împărțășaniei, Vizitarea lăuzei, Răpirea Europei, Ciurmații de la Jaffa; enumerarea s-ar putea continua la infinit (N.A.)

mitul nu se mai integrează în viața sa așa cum se integra în viața celor vechi și cum încă se mai integrează în aceea a popoarelor «naturii». Ea este și mai surprinzătoare atunci când fiecare artist formulează propriul său mit, cu ajutorul unor imagini ce par lipsite de orice legătură logică cu conștiința privitorului și, adeseori, chiar între ele. Fantasticul rezultă aici din folosirea pur individuală a unor figuri lipsite de orice continuitate narativă, a căror apariție subită și deconcertantă, ca aceea a imaginilor văzute în vis, împiedică formularea mitului în termenii vorbirii obișnuite. Limbajul formelor exercită o sugestie stranie cu cât e mai original și mai personal, dar înțelegerea lui nu-i posibilă de la prima vedere. Repertoriul fantastic al vechilor pictori, mult de pășit prin varietate, prin capacitatea de a surprinde și de a înminuna impune, ca și poezia — pentru că e vorba de o pictură esențial poetică — darul comunicării, mai mult încă decît pe acela al înțelegerii. Aici, dimpotrivă, misterul ce se îngroșă în «negrurile» lui Redon sau în laviurile lui Victor Hugo se proiectează într-o lumină extrem de puternică; atmosfera ce învăluie obiectele refuză magia clarobscurului, și realismul formelor rămîne extraordinar de evident, chiar dacă raporturile dintre aceste forme, sau articulațiile lor, par să izvorască dintr-un capriciu pur sau din extravaganță. Salvador Dali și-a proclamat hotărîrea «de a sistematiza confuzia și de a înlesni astfel defăimarea deplină a lumii reale». Oricît de provocatoare ar putea să pară această declarație, ea rezumă, de fapt, efortul imens al suprarealismului de a demonstra că «lumea reală» conține o infinitate de realități care, deși nu sînt de uz curent și general, au totuși dreptul la viață: aceste realități sînt formulate în opere de artă în care fantasticul specific timpului nostru cunoaște o înflorire prodigioasă. Și acest fantastic e total deosebit de acela al secolului al XVII-lea și chiar al XIX-lea, căci este pe măsura mentalității erei atomice, născute din cele două războaie mondiale și confruntate cu descoperirile științifice care au răsturnat din temelii tot ce putea gîndi omul cu privire la sine și la universul locuit de el. 278

Fiecare epocă își creează mituri proprii și exprimă în aceste mituri tot ce are ea mai deosebit, mai specific și mai profund. Fiecare epocă își creează de asemenea un fantastic propriu, în care enunță miturile sale personale. Putem crede că arta lui Hieronymus Bosch, unică în esența ei, era în genere tot atît de străină contemporanilor săi pe cît de străină poate fi majorității contemporanilor noștri arta lui Max Ernst, a lui Salvador Dali, a lui Yves Tanguy. În ambele cazuri, ea este lipsită de ceea ce am putea denumi *comunitatea de limbaj*. Este evident că misterul infinit al unei picturi de Paul Klee nu se poate închide într-o definiție sau într-o descriere, căci important e tocmai ceea ce nu poate cuprinde o definiție sau o descriere. De aici se va naște probabil paradoxul că majoritatea oamenilor din zilele noastre vor fi mai impermeabili la miturile și fantasticul propriei lor epoci decît la cele ale secolelor trecute; acestea din urmă prezentînd avantajul vechimii și privilegiul — dacă poate fi vorba de un privilegiu... — de a nu mai comporta discuții.

Discuția ce rămîne deschisă pe marginea formelor de bază ale fantasticului contemporan este o dovadă a vitalității lor și a neliniștii pe care o trezesc în cei care sînt nelămurit că fizionomia extraordinară a vremurilor noastre se reflectă în aceste oglinzi bizare și că omul care vrea să înțeleagă într-adevăr epoca noastră va descoperi în formele simbolice ale inconștientului, ale oniricului, ale «paranoiei», astfel înfățișate lui, reflectarea marei angoase de astăzi, de care nu se poate să nu fi fost și el cît de cît atins. Îngerul Bizarului, despre care vorbește Edgar Poe, este una din fețele cele mai semnificative și mai revelatoare ale sufletului și comportării unei epoci date. Artiștii sînt niște aparate ce înregistrează curentele subterane care zbuciumă sensibilitatea și inteligența lumii; extrem de sensibile, ele sînt adeseori inapte să-și povestească percepțiile misterioase în cuvinte obișnuite. Pictura este limbajul lor simbolic, formele sînt hieroglifele acestei scrieri și îi servesc drept instrument; facultatea lor de clarviziune și de înminunare se scaldă într-un mister ce irumpe din cînd în cînd în scurte străfulgerări, dar

Această facultate de a extinde domeniul sentimentului fantastic în zone neexplorate pînă în prezent este o nouă consecință a «secularizării» imaginației vizionare care, înainte vreme, se învîrtea întotdeauna în jurul temelor religioase și mitologice. Evoluind cu o libertate deplină față de *subiect*, pe care nici o restricție nu-l îngreuează în limitele cunoscutului sau ale inteligibilului, artistul polarizează toate curentele misterioase care circulă într-insul și-n jurul său; el tălmăcește în forme imprumutate de-a valma din repertoriul vizibilului, al obiectivului, sau al imaginarului pur, stări de conștiință, viziuni onirice sau nu, solicitate conform tehnicilor halucinatorii sau receptate pasiv, în forme al căror șoc de uimire și de înminunare l-a primit și pe care le transmite privitorului în toată grăitoarea lor singularitate. Așa cum artistul abstract inventează în mod imediat forma ce-i va exprima emoția, un suprarealist ca Salvador Dali își combină amestecul exploziv cu o independență totală, vădînd, de altminteri, o înclinare secretă pentru excesul exploziv. Pentru a nu nedreptăți cituși de puțin opera lui Salvador Dali, se cuvine s-o examinăm așa cum am examina opera unui pictor anonim, lipsit de orice anecdotică. Complezența cu care vorbește despre el însuși, zarva ce se face în jurul personalității și numelui său, pe marginea excentricităților în care își asumă bucurios rolul de erou, maschează fața lui adevărată. Dali s-a retras în vacarm, așa cum alții se retrag în liniște. Baroc prin temperament și gust, ceea ce explică admirația sa pentru «barochismul» lui Gaudi, care l-a și influențat în oarecare măsură, spaniol prin

Însuși artistul a distins în această evoluție etape diverse, ce nu urmează întotdeauna o succesiune cronologică riguroasă, ci semnifică mai degrabă demersurile variate ale inspirației și ale talentului său. Am analizat mai înainte acele imagini duble conform metodei paranoia-critică (*Tîrgul de sclavi cu bustul lui Voltaire*, 1940, col. Hambuchen, *Cele trei vîrste*, 1940, col. Alf. Gonzales, *Mae West*, 1936, The Art Institute of Chicago, *Apariția unei fete*

** De exemplu, *Academia neocubistă*, 1926, și *Figuri pe nisip*, din același an (N.A.)

*** *Assumpta corpuscularia lapislazulina*, 1953 (N.A.)

și a unei compotiere pe o plajă, 1938, The Wadsworth Atheneum, Hartford). Mai recunoaștem bustul lui Voltaire și în extremitatea perspectivei singnorelliești din *Invierea cărnii* (1940—45, col. John Perona). Am pomenit jocul bizarelor metamorfoze ce se organizau într-o manieră capricioasă și aproape ca de bilci în *Mae West*, sau dramatică în imaginea *Spaniei sfîșiate de războiul civil* (1938, col. Edward James).

Uneori trebuie să punem la îndoială comentariile sau definițiile pe care le-a aplicat Dali operei sale.* Acest pictor a scris mult despre el însuși, nu din simpla plăcere de a scandaliza și de a-și înverșuna adversarii, ci, probabil, pentru a face o selecție publică al cărei rezultat va fi selectarea pe de o parte a celor pe care asemenea parade excesive îi vor dezgusta, după ce se vor fi amuzat, sau nu se vor fi amuzat, iar de cealaltă, a celor care știu că adevăratul Dali este dincolo de toată această zarvă. La timpul său, Rabelais ne avertizase că nu trebuie să ne mulțumim doar cu aparența acelor obiecte extravagante sau groțesti, pe care le denumește silenii, și lecția e valabilă atît pentru Rabelais cît și pentru Dali.

Să acceptăm totuși aceste diviziuni. Există o categorie care nu poate fi contestată: picturile ce țin de «realismul transcendent» și dictate de voința «de a atinge maximul de tensiune preexplozivă a obiectivității». Natura realului și materialitatea lui sînt exaltate prin transcendență: astfel, bucata de piine, hrană terestră, se transformă, asociindu-se cu *Fecioara din Port-Lligat* (1951), cu *Crucea nucleară* (1953, col. marchizului de Cuevas) și cu *Crucea Aritmosotică* (1954, col. Diane Esmond, New York), și nu-i vorba numai de o metamorfoză ci de o transsubstanțiere, ceea ce accentuează semnificația picturilor religioase ale lui Dali.

* De exemplu: *Femeia vizibilă*, Editions Surréalistes, 1930. *Metamorfoza lui Narcis*, Editions Surréalistes, 1936. *The secret Life of Salvador Dali*, Dial Press, New York, 1942, etc., cum și numeroasele articole din *Cahiers d'Art*, *Minotaure*, *Les Arts*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, *Documents*, *This Quarter* etc. (N.A.)

Metamorfozele obiectelor reale răspund unor modificări lăuntrice de substanță,* presiunii fizice sau suprafizice, pe care o exercită atmosfera asupra lor: aceasta în ceea ce privește metamorfozele formale. Metamorfozele spirituale nu sînt toate de ordin transcendent; ele provin dintr-o descompunere lăuntrică, dintr-o dezagregare provocată de un virus, ce poate fi un virus intelectual; în acest sens, am putea vorbi de niște obiecte atinse de maladii mentale, de un «ramoliment» al lucrurilor în măsura în care disocierea elementelor componente sfîrșește prin a le lichefia. Aceste maladii ale materiei și cazurile patologice ale mașinilor pe care le înregistrează știința modernă constituie un izvor de fantastic nebănuit de original și de îngrijorător, căci astfel e lovit și primejduit însuși echilibrul universului și, ca atare, armonia lumii. În felul acesta ne-am întîlni, după un ocol, cu ispitirile sfîntului Anton de Hieronymus Bosch, iar Salvador Dali ar fi un exemplu elocvent de «secularizare a infernului». Dali reînnoadă în același timp tradiția misticilor spanioli cu *Todo es nada*, ilustrată de Goya, potrivit căreia tot ce nu-i spirit este amăgire și neant: materia sub toate înfățișările ei.

Astfel, o lungă etapă din opera lui Dali, cea pe care el însuși o denumește *suprarealistă* și care într-adevăr scoate mai mult în evidență tehnicile și disciplinele cu care luase contact în momentul sosirii sale la Paris, se situează sub semnul lui *nada*; lichiefiere, purulență, colcăială de insecte pe cărnuri, degradare și putrefacție a cărnii; descompunerea atinge pînă și obiectele care par muncite și ele de boli ale spiritului și ale cărnii. Totul înfățișat cu o precizie impecabilă, cu luciditatea obiectivă a vechilor *bodegones*, mergînd

* *Ceasurile moi*, 1933, col. Léché, Paris. *Persistența memoriei*, 1931, The Museum of Modern Art, New York. De asemenea pianul ce se topește în *Trei femei care țin în brațe pieile unei orchestre*, 1936, col. Th. A. Fransioli, *Oul pe tavă (fără tavă)*, col. prințului Leone Massimo, corpul în putrefacție din *Spectrul sex-appealului*, 1934, col. artistului. Căci trupul omenesc e supus acestei dezagregări mai mult decît orice altă substanță. E un presentiment al urmărilor tragice ale experiențelor atomice, bănuite de profetismul vizionar al artistului (N.A.)

pină la un naturalism fotografic, din care artistul își face un titlu de glorie atunci când își consideră tablourile drept « fotografii instantanee de mină și în culori reprezentând imagini concrete, suprafine și supradelirante de iraționalitate concretă ». Realismul nu lipsește niciodată, nici chiar din imaginile paranoice în cel mai înalt grad; un realism de detaliu, nu de ansamblu, adevărul intim extras din repertoriul cel mai umil al vieții cotidiene.* În pictura intitulată *Ecou nostalgic* (1935, col. Maitland) regăsim într-o oarecare măsură poezia melancolică a vidului din *pittura metafisica*, cu sentinela aceea adormită, cu fetița care sare coarda — una dintre temele lui cele mai enigmatice și mai frecvente —, și a cărei formă își răspunde sieși în profilul clopotelor ce se leagănă în clopotniță. Faptul că în incongruența aproape agresivă a acestor tablouri (*Fotoliul aerodinamic*, 1934, col. de Beers) există un apel paradoxal, citeodată chiar șarlatanesc, răspunde extravaganțelor spectaculoase la care se dedă un artist nițel *torero*, căruia îi place grozav să-și întărească publicul cu « banderili de foc »; e o trăsătură pe care o întâlnim și la Picasso. Mobila cu sertare, fotoliul cocoțat pe cele mai înalte ramuri n-au, evident, nici un raport *normal* cu admirabilul peisaj realist, dar raportul normal, raportul non-surprinzător este tocmai cel pe care suprarealiștii au vrut să-l abolească, făcându-și lege din surpriză, din neașteptat, izvoare ale fantasticului și ale miraculosului. Ajunge de altminteri ca relațiile dintre elementele tabloului să se justifice prin echilibrele de forme și acordurile de culori pe care le ocazionatează. Identitatea obiectului, utilitatea sa vulgară, și mobilul care îl poate determina *să fie acolo*, n-au nimic comun cu opera de artă, în care libertatea pictorului nu cunoaște altă regulă decât echilibrul, frumosul și *fința operei*. A goli subiectul de semnificația lui socială pentru a nu reține decât valoarea plastică, picturală, a-l

* *Impresii din Africa*, 1934, col. Ed. James, cu imaginile sale duble, cu amestecul său de sminteață și banalitate. *Construcție moale cu fasole fiartă*, 1936, The University of California: presentiment al războiului civil cu acel uriaș trup martirizat (N.A.)

abstrage — deja! — într-o oarecare măsură din contextul lui utilitar, pentru a-l integra într-un eveniment insolit și miraculos, spun suprarealiștii, nu poate părea o îndrăzneală scandalosă decât în ochii oamenilor care consideră pictura ca un fenomen de înregistrare și de reprezentare a raporturilor naturale și obișnuite. Jocul *cadavrelor delicioase*, cu care se amuzau suprarealiștii, este, de altminteri, ca orice joc ce pătrunde în miezul lucrurilor*, încărcat cu o semnificație foarte gravă, căci sfârșește prin a crea niște monștri secularizați ce nu se mai justifică prin calitatea de demoni în slujba infernului, ca la Bosch.

Trebuie remarcat, în sfârșit, că asociațiile « delirante », folosind obiecte abătute de la destinația lor sau în descompunere, respectă de cele mai multe ori integritatea și frumusețea peisajului în care se operează aceste imbinări îngrijorătoare și cumplite. Plajele irizate de la Cadaqués, stincile cu forme fantastice, câmpiile vaste din Castillia, unde Don Quijote avea tot soiul de năluciri și nu se îndoia de realitatea lor (ar fi multe de spus despre mirajul halucinat în cazul lui Dali), munții scăldați de asfințit sau de auroră, dovedesc că, spre deosebire sau nu de numeroși artiști suprarealiști, Dali n-a întrerupt niciodată relațiile sale de prietenie și de comunicare cu natura. Acest vizionar este în același timp un peisagist aproape academic, și maniera sa de a picta, netedă, renunțând la acea lucrătură pe care o proclamă pictorii legați de « tușă », de « pastă », de lovitura de pensulă sau de spaclu, rămâne aceea a vechilor măștri, a germanilor din secolul al XVI-lea, cu predilecția lor pentru amănuntul pitoresc. Dali se referă adeseori la Rafael, una din marile sale admirații, și ar putea revendica printre măștrii săi și pe Dürer, pe Cranach sau pe Altdorfer.**

* Vezi Roger Caillois, *Les jeux et les Hommes*, și Huizinga, *Homo ludens* (N.A.)

** *Căruța fantomă*, 1933, col. Th. Fine Howard. *Întărcarea mobilei aliment*, 1934, col. Reynolds Morse. *Hristos și San Juan de la Cruz*, 1952, muzeul din Glasgow. *Filozofia iluminată de lumina lunii și a soarelui asfințind*, 1939, col. Al. Gonzales (N.A.)

El își mărturisește atracția pentru Renaștere, deși sufletește, ca și din punct de vedere estetic, e un baroc. « Ambiția mea, a spus Dali, este să integrez în marea tradiție a Renașterii tot ce-i vital în arta modernă, pentru că Renașterea a fost momentul de apogeu al mijloacelor de expresie. » Un pictor clasic de inspirație suprarealistă: poate că asta e Dali; printre altele, căci e multiform, și întotdeauna îl regăsim altundeva decît îl lăsasem; ca și Picasso. El nu refuză epitetul de manierist, pentru că știe bine, ca unul care îi iubește, ce pictori mari au fost manieristii atît prin inspirație cît și prin maniera de a picta.

A refuzat și continuă să refuze securitatea rezonabilului. Donquijotește, el a intrat în irațional, așa cum ai intra într-un ordin religios. Și avea nevoie de această asceză a iraționalului pentru a deveni, mai tirziu, pictorul lui Hristos și al lui San Juan de la Cruz, al Madonei din Port-Lligat, al sfintului Santiago de Compostela, al lui Corpus-Hypercubicum. După ce a purificat obiectul de orice funcționalitate, de orice compromis cu utilul, l-a hieratizat. Fidelitatea față de obiectul natural, naturalist (dar supra-naturalizat prin influxul vizionar, adică prin metamorfoza magică ce nu atacă substanța vizibilă) l-a determinat să dușmănească « moderna debilitate mentală denumită artă abstractă ». El a mai spus: « Urăsc simplitatea sub toate formele », dar admiră pe Velázquez și pe Vermeer, și am putea descoperi în tablourile sale o înrudire cu supranaturalismul obiectiv al anumitor pictori olandezi, Esaias Boursse, Vrel, Van Hoogstraten, Carel Fabritius, chiar Vermeer și, în aspectele lui cel mai puțin « vulgarizate », foarte marele Pieter de Hooch.

Dar Salvador Dali este spaniol în felul în care, așijderi lui Don Quijote, simulează nebunia: el face pe nebunul, pentru a obține acea supremă libertate pe care o obțin, în același fel, cei doi mari eroi baroci: Hamlet și Cavalerul Tristei Figuri. S-a deghizat, e drept, dar s-a deghizat în el însuși, într-un personaj jupuit de viu, care înregistrează în spiritul și în carnea sa toate spaimele epocii. Cultul ferocității, al distrugerii rafinate, al dezaregării ca factor de iluminare, aparține

într-adevăr epocii noastre, și cînd sociologii vor cerceta care artist din arta de astăzi a dat în vileag simptomele maladiei mortale a societății actuale, desigur că vor rosti mai întîi numele lui Picasso și al lui Dali, spaniolul cu caii spintecați din *Guernica* și catalanul *Învierii cărnii*, absurdă, monstruoasă și sfișietoare apocalipsă a secolului nostru. Chiar și frumoasele desene vizionare compuse pentru a ilustra *Divina Comedie* — poate cea mai dantescă ilustrare a acestei cărți cu neputință de ilustrat, în ciuda strădaniei lui Blake, a lui Doré, a lui Botticelli și a atîtor altora... — nu înfățișează un infern atît de veridic și de halucinant ca acela din colecția John Perona.

Poate fi considerat Picasso un pictor fantastic, asemenea compatriotului său Dali? Probabil că da, dar dintr-un alt punct de vedere. Concentrat mai presus de orice, și am putea spune că aproape în mod exclusiv, asupra problemelor plastice, Picasso nu s-a preocupat prea mult de conținutul vizionar al tablourilor sale, și nici nu l-a interesat să afle dacă puternica vitalitate a creaturilor sale nu riscă să le insuflă un soi de suprarealitate, o altă existență decît aceea a oamenilor, pe de o parte și a figurilor pictate de cealaltă. Se întîmplă adeseori ca aceste figuri să sugereze niște personaje ireale, conjurate printr-o operațiune magică, și înzestrate cu o *facultate de a exista* comparabilă celei omenești.

Oricît de monstruoase ar fi aceste figuri, și tocmai pentru că sînt monstruoase, fiind construite ca niște teme structurale fără vreo preocupare pentru caracterul lor omenesc, ele posedă o ciudată capacitate de violență demoniacă, de ferocitate imperativă care ne îngrijorează și ne ține la distanță, întocmai așa cum s-ar întîmpla dacă am avea de a face cu niște insecte gigantice, necunoscute și iscate în fața noastră pe neașteptate. Distrugerea formei omenești în vederea unei reconstrucții pur formale non-umane face ca anumite figuri ale lui Picasso să sporească fără scrupule catalogul monștrilor despre care putem gîndi, în definitiv, că nu sînt chiar cei mai puțin primejdioși.

S-a întâmplat totuși ca, o dată măcar, Picasso să se dovedească un mare pictor fantastic, în maniera suprarealiștilor: atunci când a pictat *Guernica* (1937, New York, Museum of Modern Art). Știm, judecând după cantitatea de studii și schițe care au pregătit această compoziție celebră, că problema structurală îl acapara în mod integral pe artist, în ciuda caracterului emoțional al elementelor ce constituie datele sale. Trupurile răniților și ale morților, calul spintecat, taurul muribund, sentimentul de indignare, de suferință și de minie ce adaogă problemei formale un patetism deosebit de emoționant, se regăsesc în aceeași epocă într-o serie de desene pe care le-am putea socoti propagandistice și în care artistul este în aceeași măsură și pictor și partizan. În 1936, Picasso luase parte la războiul civil și fusese numit de către guvernul republican director al muzeului Prado. De atunci încoace, am mai văzut și alte compoziții inspirate de război, de rezistență, dar *Guernica* rămâne expresia cea mai semnificativă și mai cutremurătoare a pasiunii ce a inspirat această mare pictură, atît de spaniolă prin gravitatea ei sumbră și tragică, prin rafinamentul cumplit al detaliilor.

Vălmășagul de trupuri schilodite, gesturile de spaimă, vehemența asurzitoare a răcnetelor dominate de nechezatul calului atestă elementul pasional ce se află la baza operei. Aici, Picasso regăsește în tradiția spaniolă, ce coboară de la scenele de martiraj ale pictorilor aragonezi și navarrezi din Evul Mediu și Renaștere pînă la Goya, trecînd prin Valdés Leal, acea facultate de a trăi tragicul în mod absolut, infinit, fără restricții și fără măsură. Această manieră de a depăși realitatea în saturarea elementului dramatic și de a depăși în același timp și preocupările plastice se integrează pe linia artei spaniole; din acest punct de vedere, *Guernica* își afla locul, alături de *Dos de Mayo*, printre marile reprezentări ale războiului și ale revoluției, retrăite imaginar, înălțate de inspirația vizionară.

Fantasticul lui Chaïm Soutine este și el rezultatul unei concepții agonice a vieții. Ființele și elementele, încăierate între ele, se războiesc și se sfîșie. Prinși în vîrtejul vîntului, copacii încearcă să se smulgă din

pămîntul care le mișcă rădăcinile, figurile se zvîrcolesc într-o suferință cumplită care îi convulsionează și-i aprinde ca pe niște torțe. În *Heringii*, din colecția Katia Granoff (1916, Paris), percepem în toată grozăvia sa bruegeliană fantezia macabră a artistului care trădează aici coșmarurile sale tainice. Tabloul s-ar putea înrudi oarecum cu așa-numitele *vanitas*, pentru că această natură moartă ne lasă să întrezărim printre elementele componente un schelet, furculițele înfățișînd brațele descărnate, iar bolul o căpățînă de mort ale cărei detalii se topesc în forma generală. Evidentul și ascunsul se joacă aici de-a v-ați ascuns, căci simbolul se disimulează în simplitatea ostentativă a compoziției; e vorba, totuși, de un fenomen halucinatoriu ce folosește obiectele fără să le deformeze, fără să le tirească arbitrar în sensul unei transpuneri fantastice, dar acest fenomen își găsește originea în personalitatea bizară a unui pictor prin a cărui operă și spirit pare să fi trecut un taifun pustiitor. Soutine duce pînă la cel mai înalt grad acea obsesie a *ecorșării*, evidentă bunăoară în *Boul jupuit*, o temă scumpă lui și în tratarea căreia se întîlnește cu Rembrandt și cu Chagall.

Această dramă interioară și exterioară, care l-a sfîșiat pe Soutine mai mult, probabil, decît pe oricare alt pictor din zilele noastre, dobîndește totuși o transcendență prin cultul culorii și al materiei; aici este elementul izbăvirii de care se agață deopotrivă și obiectele și ființele, pentru a scăpa de distrugerea ce le amenință și din lăuntru și din afară. Forma schingiuită, zdrențuită, innodată în torsade, se salvează înrădăcinîndu-se în continuitatea pastei colorate. Astfel, viața scapă de vremelnicia ce o împresoară amenințător, apărîndu-și simburile lăuntric împotriva atentatelor furtunii ce o roade și o fărîmîțează. La Soutine (ca pe de altă parte la Nolde și la Rouault) se afirmă legătura ce înrudește cu expresionismul anumite forme ale suprarealismului, anumite mijloace de expresie ale unui fantastic subiacent, explodînd în momentele de tensiune extremă și insuportabilă.

O perpetuare a acestui fantastic expresionist s-ar putea găsi și la pictorul mexican Rufino Tamayo,

a cărui culoare e dusă întotdeauna la un asemenea grad de incandescență, încît șarja de foc aproape că distruge materia. Fantasticul deține un loc atît de mare în arta contemporană a Mexicului, încît ar merita un volum exclusiv: ar fi interesant de definit, bunăoară, fantasticul epic al lui Orozco, istoria transfigurată a lui Rivera, angoasantele învieri ale sufletului aztec la Siqueiros. Suprerealismul a găsit un interpret de autentic mister și de mare talent în Leonor Carrington, ale cărei tablouri țin de basm, de incantația magică, de povestirea cu strigoi: făpturi de nenumit se preumblă prin păduri fermecate deasupra cărora trec stoluri mari de păsări livide, în timp ce calul alb, atît de frecvent în picturile sale, străbate spațiul cu viteza visului și nepăsare de zeu (De exemplu *Visurile pădurii*; *La hanul calului*, col. Max Ernst).

Dar dacă Leonor Carrington pare mai aproape de suprerealismul francez, italian, sau german, Raul Gamba, Guillermo Meza, Gustavo Montayo, Trinidad Osorio aparțin unei tradiții ce urcă pînă în epoca precolumbiană. Ceea ce ni se pare mai interesant și mai remarcabil în acești « expresioniști fantastici » mexicani este forța și caracterul straniu al inspirației lor, ale cărei rădăcini se află în basoreliefurile mayașe și în statuile aztece, și care totuși este pătrunsă de o sensibilitate cît se poate de modernă.

Reîntorcîndu-ne la Tamayo, produs tipic al unei foarte vechi tradiții îmbogățite și reîntinerite prin cunoașterea esteticilor noi, putem admira violența sălbatică a compozițiilor sale, plămădite din furie, vînt și noapte, atunci cînd evocă somnul muzicanților istoviți, sau foamea tragică a jivinelor rătăcind prin deșert, sau barbaria cîntărețului indigen posedat de zeii săi (de exemplu *Bărbat cîntînd*, 1950, Paris, Muzeul Național de artă modernă). Flacăra cruntă a strămoșilor zapoteci răbufnește astfel cu o vigoare intactă în arta, altminteri foarte cultivată, a unui pictor care înalță o punte între prezent și trecut. Foarte caracteristic de asemenea pentru vremea sa — vremea noastră — e italianul Dino Buzzati, celebru ca scriitor, mult mai puțin cunoscut ca pictor; totuși, ansamblul operei sale este indisociabil, și

nu numai pentru că există analogii profunde între picturile sale, pe de o parte, romanele și povestirile sale de cealaltă, ci mai mult încă pentru că e cu neputință să-l cunoști în întregime dacă n-ai studiat diversele aspecte ale acestei activități de creație vizionară ce-i pune în mină cînd penelul, cînd condeiul; el exprimă aceleași neliniști prin ambele mijloace. Nu trebuie să stăruim aici decît asupra picturii lui Buzzati, dar se cuvine să subliniem în primul rînd faptul că tablourile sale nu sînt nicidecum ilustrări sau comentarii ale povestirilor; ele explorează adîncimile unei stări de conștiință în care dialectica povestitorului nu produce nici un efect. Într-adevăr, povestirea oferă o dezvoltare continuă, mai mult sau mai puțin intensă, mai mult sau mai puțin explicită, dar misterul ei tinde întotdeauna spre elucidare. Picturile, dimpotrivă, păstrează misterul în stare pură; am vrea să spunem: în stare brută. În ele, totul este inexplicabil și inapt tălmăcirii în limbaj obișnuit. Luna gigantică ivindu-se la periferiile Milanului și semănînd spaimă (Imaginea 61), făpturile vag antropomorfe și amenințătoare preumblîndu-se pe o plajă, înveșmîntate în alge și iarbă de mare, falezele dolomitice, așijderi unor burguri devastate, pline de gropi și crăpături, sfîncșii informi ghemuiți în inima deșertului, strigoii cu chip de insectă hărțuind, noaptea, trecătorii, nimic din toate acestea nu răspunde vreunei anecdote propriu-zise; totul este proiecția unui sentiment fantastic într-o clipă fără *înainte* sau *după*, irupția unei spaime ajunsă pe neașteptate la paroxism.

Tot ceea ce Buzzati-povestitorul știe că nu se poate povesti, pentru că e insesizabil în durată, cade pe pînză, pe hîrtie, cu violență de trăsnet și dă numai decît formă întruchipărilor neliniștii, siluetelor obsesiei care, ca să apară, s-au înveșmîntat la repezeală cu zdrențe de beznă, cirpele făcînd parte din garderoba spectrelor și a lemurilor. Într-adevăr, acest maestru al literaturii fantastice moderne modelează indicibilul, inexprimabilul cu graba celui care știe cît de repede piere o nălucire și cum nu poate fi ținută locului, pentru a fi pictată, decît îmbrățișînd-o cu o inconștiență ce refuză analiza. Uimirea și groaza

răsar astfel din tărimurile necunoscute ale creației artistice cu autoritatea trufașă a obsesiilor ce se cuibăresc în neliniștea noastră și nu se dau duse de acolo.

Citeodată, Dino Buzzati încearcă să le exorcizeze cu ajutorul ironiei, pentru a-și stăpîni frica, amăgindu-se că le va face astfel inofensive, dar, cu toate acestea, el nu poate împiedica propriile sale plămui să dobindească o vitalitate înfricoșătoare, pe care o sug chiar din ființa lui. E destul de stăpîn pe demonii săi pentru a-i opri să-l devore, dar e silit să le îngăduie să se nutrească din neliniștea lui pe care le-o lasă drept hrană. I-a domesticit îndeajuns pentru a juca din cînd în cînd cu ei un joc ce nu-i lipsit de primejdii, menit să întărească materialicește fantomele sale în scopul de a le face mai coerente și mai viguroase. Dar dependența față de acești demoni pare mai mare în cazul pictorului decît al scriitorului; monștrii pe care îi scornește în povestirile sale își au obirșia în vizibil și în normal; ei sînt, de cele mai multe ori, o deformare sau o exagerare a cotidianului; în schimb, menirea pictorului este aceea de a scoate din hăurile inconștientului și de a aduce sub privirea spectatorului niște monștri puri, obsesiile lipsite de formă și de anecdotă, angoasa ca atare și în sine. Dar ei sînt atît de reali, în felul lor, încît, observîndu-i, poți imagina povestirea pe care naratorul n-a născocit-o încă despre ei și urmări totodată mișcările lor în durată și schimbare, pentru că aceste forme trăiesc, acești inexistenți respiră; profitînd de o clipă de neatenție a spectatorului, care întoarce privirea, din prudență probabil, ei vor sări sprintări de pe pînză și vor continua să trăiască, prin găuri de insecte, în miezul lumii omenești.

Fantasticul lui Ernst Fuchs este de altă natură. Căile picturii moderne nu-l interesează pe acest pictor austriac. E prea convins că în lumea vizionară *nu mai există timp* și, ca atare, n-are nici un sens să te ții « la pas cu timpul ». El lucrează în atemporal, în numele atemporalului. Într-însul renasc cosmogoniile uitate, superstițiile milenare. Inspirat, *bîntuit* cu o necrezută intensitate de fenomenul ocult și de invizibil, el inventează, pentru a-și fixa formele

viziunilor, forme nemaiauzite și reale în substanță, și în acest scop recurge la meșteșugul migălos, precis, cu reflexe de smalt, neted și scilpitor, al măestrilor germani din secolul al XVI-lea. A regăsit tehnica lor, folosește suporturile și mijloacele lor, pergamentul, cleiul, vechile verniuri venețiene, întrucît sînt cele mai prielnice mijloace de expresie pentru ceea ce vrea să spună; căci fiecare detaliu din compozițiile sale, fie că-i vorba de scene religioase ori de proliferații de monștri, trebuie enunțat cît mai exact.

Acest pictor nu și-a hrănit fantezia cu vechi tradiții culese de prin cărți; tradițiile se păstrasera ciudat de vii într-însul, și simbolurile îi vorbesc fără vreun efort, poate pentru că în sufletul său re trăiește cine știe ce alchimist de odinioară, care i-a transmis limba-jul ermetic, fără să-i dea însă și cheia. Cu o aplicație halucinantă, cu o răbdare supusă magiilor, Fuchs pictează visurile unei lumi ce piere. O epocă hărăzită catastrofelor de ea însăși invocate și hrănite se povestește în alegorii și fabule înfățișînd gestații de monștri, și viziunile profeților se materializează cu o precizie cumplită în picturile, desenele și gravurile sale. Analist actual al viitoarelor apocalipse, Fuchs a lucrat cîtva timp în atmosfera alchimiștilor și vrăjitorilor de odinioară. El a dat formă tainelor pietrei filozofale, nu explicit ci prin explozii de intuiție vizionară, în tablouri ca *Turnul izbăvirii*, *Ispășirea Sodomei* și *Bătălia zeilor transformați*; grozăvia și ambiguitatea desfășurau aici o splendoare fabuloasă, prin reînnoirea unei imaginații nesecate slujită de un meșteșug pictoricesc incomparabil, ce nesocotește tehnicile moderne, pentru a se întoarce la savantele procedee de altă dată (Imaginea 62).

În prezent, și ținînd mai ales seamă de expoziția sa de la Londra, din 1958, constatăm că arta lui Ernst Fuchs evoluează spre o simplificare a mijloacelor — simplificare relativă, bineînțeles ! — ce răspunde evoluției simultane a gîndirii sale. Tinărul artist austriac pare a fi abandonat misterele echivoce și complicate în care se complăcea, pentru a se întoarce la subiectele religioase pe care le reimprospătează prin tratare. *Misterele Sfintelor Mătinii*, *Moise în fața Copăcelului*, *Morții așteptînd învierea* interpretează într-un

spirit absolut nou temele iconografiei creștine. Astfel, încă în 1955, *Sfintul Gheorghe* vădea acel amestec de sentiment sacral și de slăbiciune pentru formele monstruoase și enigmatice, de care nu s-a eliberat pe de-a-ntregul. Peisajul în care sfintul războinic, călare pe un cal uriaș, ucide balaurul cu două capete este foarte caracteristic lumii viziunilor în mijlocul cărora trăiește Fuchs.

Cele mai simple precum și cele mai populate compoziții ale sale, trebuie citite atent, cu răbdare, căci fiecare figură este mesaj și revelație. Vizionarul e un om care privește în transparență; pentru el nu există îngrădătură opacă; el este exploratorul cristalurilor cu planuri vertiginose, cronicarul miturilor necunoscute. Există, ca atare, și analiza ei e interesantă, o mitologie proprie lui Ernst Fuchs, inventată sau reinventată de el, ce adună laolaltă credințe și superstiții, iluminări și coșmaruri. Cunoscând conjurațiile capabile să îmbuneze cît de cît infernul viclean, creînd un echilibru extraordinar între supranatural și natură, el se prostornează, precum Moise, în pragul misterului, tremurînd, dar lucid și dominator.

Cum să traducem în termeni exacti, în descrieri convingătoare, mitologicele lui Victor Brauner? Lui însuși, fără îndoială, i-ar fi fost greu să explice semnificația acelor personaje amalgamînd formele obișnuite și întîlnirile de vis. Mitologia brauneriană, ale cărei elemente originare ar putea fi disociate, începe printr-un sincretism între fricile originare, așa cum s-au manifestat ele în religiile primitive — frica de uragan, de trăsnet, de moarte —, și învelișurile omenesti sau animale pe care le-a îmbrăcat angoasa pentru a se clarifica sieși, pentru a se constrînge și învinge pe această cale.

Opera lui Victor Brauner apare ca un conflict între nălucirile fantastice, care nu-și aleg imaginile sau, cel puțin, nu le aleg din repertoriul explicabilului și al inteligibilului, și o seamă de figuri ezoterice comparabile cu cele din vechile tratate de alchimie sau din ilustrația naivă a cărților de taroc. Acest conflict se rezolvă cînd prin explozia triumfătoare a monstruosului, care cară și sfișie totul, ca în *Expe-*

riența nefericită (1951), cînd prin cristalizarea misterului în personaje aproape firești, ca în *Îndrăgostiții sau mesagerii Numărului* (1947), construite cu elementele unor simboluri a căror juxtapunere mai degrabă îngroașă enigma decît s-o rezolve. Fără îndoială că îi sînt familiare cărțile vrăjitoaresti și rețetele spagirice, pe care picturile sale le-ar putea ilustra foarte bine. Bogăția și ciudățenia enigmelor acumulate în tablourile lui Brauner, cu un didacticism ambiguu și tainic, conferă artei sale un caracter unic și foarte personal în suprarealismul contemporan. Ghicești în el un deținător al arcanelor * profunde, obișnuit să trateze de la egal la egal cu florile vrăjite, mincătoare de oameni dar cunoscătoare ale unor importante rețete magice, cu himerele care-și așază chipurile de femei înarmate cu gheare ascuțite pe copacii nocturni pe care-i luminează. Toate acestea sînt povești ce nu se istorisesc, ori se istorisesc în maniera lui Brauner, așa cum au crescut și cum au înflorit, după ce le sădise în visul fantastic al fiecăruia (Imaginea 44).

Fantasticul lui Marc Chagall, deși contemporan cu al suprarealiștilor, este de o calitate cu totul deosebită. Lăsîndu-se în voia inconștientului, a halucinației provocate voluntar, a unei arte vizionare pătrunsă în același timp de metafizică și de metapsihism, suprarealiștii s-au proclamat seismografi unui univers cutremurat de catastrofe capabile să înghită pămîntul și de presimțirile unor cataclisme cosmice. Poeți și pictori, ei au fost, mai mult decît oricine, interpreții vremii lor, iluminății energiilor distructive care lucrează în materia și în spiritul epocii noastre.

În opera lui Chagall nu mai regăsim fantasticul cruzimii, al distrugerii violente și al dezagregării intime din opera lui Max Ernst și a lui Salvador Dali; într-un anume sens, ea este *edenică*. Nu pentru că suferința ar lipsi, dar există suferințe ce exaltează elanul vital, ce îmbogățesc sufletul și înnobilează spiritul. Chagall construiește din temelii un univers

* Preparete misterioase rezervate adepților alchimiști (N. Tr.)

numai al său, unde singur el are puțința de a respira și de a se mișca. Un univers magic, țesut din emoții din copilărie, amintiri, visuri, experiențe și presențimente. Vis și realitate se transformă din clipa în care pătrund în lumea chagalliană și dobândesc aceleași însușiri. În fața tablourilor sale, ne repetăm bucurosi cele spuse de Novalis cu privire la povestirile romantice, și anume că «realitatea se preface acolo în vis, iar visul în realitate». N-are rost să delimităm partea de vis și partea de realitate. Strâns întrețesute, vis și realitate au atins, în punctul cel mai înalt al inspirației poetice, gradul desăvârșit al fuziunii. Observator amuzat și înduioșat, Chagall se preumblă prin viață, mîngiind cu mîna, cu privirea, ființele și lucrurile; atinse de el, ființele și lucrurile se transfigurează, dobîndesc o frumusețe plastică și o «grație» spirituală care, oricît de dramatic ar fi subiectul, oricît de amenințatori necunoscuții care se preumblă prin tablou, evocă starea dinainte de Păcat. O intimitate cu tot ce-i viață, obținută nu prin subjugarea imperativă a vrăjitorului, ci prin milostenia firească a sfîntului: sfînt evreu, sfînt budhist, sfînt creștin... toate aceste deosebiri n-au cîine știe ce importanță; Chagall este un om care s-a statornicit în inima lumii, și toate lucrurile s-au împrietenit cu el, cu un soi de naivitate, ce-l înrudește oarecum cu pictorii pe care Wilhelm Uhde îi numea «pictorii inimilor sfînte», ca Rousseau, Bauchant, Vivin, cu «maestrii realității populare», vîdînd față de univers aceeași încredere voioasă și tandră. Se deosebește în schimb de ei prin mitologia sa personală, complexă, paradoxală, ce adună laolaltă, în pace și armonie, toate întîlnirile din viața sa, precum și filozofia sa cu privire la destin, spațiu și timp exprimată în imagini (căci el nu este omul sistemelor).

Întîlnim în această mitologie obiecte foarte eteroclitice, asemenea celor care alcătuiesc comorile copiilor. Fiecare din ele povestește o istorioară, pentru pictor foarte limpede în dezvoltarea ei narativă, sau ațipită în inconștient; pentru noi, rezumată într-o figură simbolică pe care ne este îngăduit s-o tîlmăcim și s-o interpretăm, potrivit cunoștințelor

noastre cu privire la darul de a afabula, de a metamorfoza și de a vorbi în parabole, explicabil în cazul lui Chagall prin trecuta lui apartenență la micile comunități evreiești ale Europei orientale, unde, în toate timpurile, așijderi unor nemaivăzuți bujori somptuoși și sumbri, au înflorit «rabinii miraculoși». În preajma acestor oameni, în jurul cărora miraculosul țîșnea spontan și care făceau din miracol un fapt atît de obișnuit încît devenea aproape o banalitate, Chagall a început să trăiască în acea stare de *inminunare*, pe care neistovita lui disponibilitate pentru fantastic, cum și bogăția coloritului, o transpuneau în imagini vizibile.

Pentru o inimă și o minte de copil, totul este prilej de înminunare, casele scunde, *trafîrele* povîrnite într-o rină, mujicii zgribuliți în mantale lălii, cerurile grele și mîhnite. Acest tip de sat va rămîne una dintre temele sale preferate, tema nostalgiei lui Chagall, multă vreme după ce va fi părăsit Vitebskul natal; va reveni la el în picturile sale de pînă-n ziua de astăzi, pentru că, dintre toate locurile cunoscute este încă cel mai rodnic în minunății. Cu colaborarea iernii, a muzicii, a unor animale totdeauna necunoscute nouă, oricît de familiare ne-ar fi, a poveștilor *bătrînești* cu izbe ce o pornesc la plimbare pe labe de găină, satul rusesc devine creuzetul din care purced farmecele sale. Fantasticul personal al lui Chagall înflorește în dimensiuni nehotărnicite de vreo evidență, prin darul hărăzit ființelor și lucrurilor de a fi ce sînt și pe deasupra altă ființă, alt lucru, sau mai multe, întocmai ca în cărțile lui Hoffmann, unde prințul e un morcov, fără ca asta să știrbească intrucitva făptura lui de prinț.

Pentru a se mișca mai lesne în aceste dimensiuni prin care îl poartă fantezia, Chagall s-a dezbrătat o dată și pentru totdeauna de silniciile fizice ale gravitației, ale greutateii. Cum arta lui nesocotește materialitatea și opacitatea, iar materia sa picturală păstrează întotdeauna o străvezime ce-ți îngăduie să întrezărești ori să ghicești depărtările, obiectele nu se interpun niciodată: ele se întrepătrund după bunul lor plac sau după legi neștiute de noi. Nici un fel de ecran nu ascunde viața: cînd Chagall

înfățișează o femeie însărcinată,* rochia și carnea ei devin luminoase lăsând la vedere pruncul în plutețul mamei, în timp ce o capră rătăcește printre nouri, iar un cap fără trup hoinărește pe acoperișuri. Locul ocupat de un obiect într-un tablou de Chagall nu-i niciodată, sau foarte rareori, cel dorit de logică. Aceasta nu prea intervine în construcția tabloului. Pentru Chagall, faptul pictural contează mai mult decât faptul plastic, îl înlocuiește, se contopește cu el, sau îl anulează. Elementele compoziției se statornicește în funcție de necesitatea poetică și nicidecum de o arhitectură formală: ea și florile dintr-un buchet. Raporturile logice și arhitectura formală fiind astfel îndepărtate, harul invenției poetice domnește după bunul său plac și fantasticul se desfășoară nestăvilit. Obiectele ocupă astfel locul pe care l-ar avea întâmplările într-un basm, numai și numai în funcție de încălțătura patetică pe care o poartă. Ele apar exact în locul unde fac să țîșnească izvoarele miracolului; legile fizice și dispozitivele rațiunii nu le pot constrînge nicicum. Și tot iraționalul este justificat de fraza legiuită ce deschide basmele: «A fost odată...» Fantasticul lui Chagall este fantasticul lui *a fost odată*, acel *in illo tempore* al parabolelor ce localizează împlinirea într-un timp supranatural exact. Metaforele alogice se împlinesc în mod imediat: personajele «înălțate de pe pământ», prin bucurie și prin iubire, plutesc în spațiu. Ele nu fac parte din specia obișnuită a oamenilor, ci din familia elfilor, a spiridușilor, și au toanele lor neașteptate, o comportare aberantă, cu gingășii îngerești și tertipurile de duhuri elementare, întruchipate în forme omenești. Chagall are umorul sarcastic al lui Gogol, ale cărui *Suflete moarte* le-a ilustrat admirabil; gravurile cu acul pentru *Viața mea*,** ar putea fi, prin marea lor căldură omenească, un comentariu al lui Dostoevsky și al *Oamenilor obidiți*. Când abordează Biblia, o face cu acea sumbră ardoare vizionară, cu rusticitatea obiectivă care ține de însăși spiritul Scrip-

turii. El a păstrat din Biblie senzualitatea cosmică a *Cîntării Cîntărilor*, pe care o interpretează în maniera sa cînd pictează *Îndrăgostiții din liliac* (col. R. Zeisler, New York). Ghemuiți într-o uriașă vază de flori, suspendați între cer și pământ și scăldați de lună, amanții se leagănă în nesfîrșite parfumuri, și fiecare tușă de culoare se preschimbă la rîndu-i într-o mireasmă.

Tot ceea ce altundeva este antagonic, se împacă în picturile lui Chagall: ingerul violonist și dracul cu cap de cocoș ori de țap, Evanghelia și Thora, Dumnezeu și Diavolul. Operele sale atestă un ciudat sincretism religios, și același sfeșnic sacru iluminează Drumul patimilor și dulapul cu Sfintele Scripturi. Natura și spiritul abolesc străvechile lor antagonisme. Totul e dumnezeiesc, lighioanele, florile și lucrurile se roagă în felul lor și-și înfrățesc limbile felurite. Bucuria extatică a Hassidismului mai sclipește în tablourile sale multă vreme după ce el însuși s-a depărtat de micile confrerii în care învățămintele lui Baal-Șem erau o hrană de toate zilele, iar straniul dans extatic ce aleargă din primele sale picturi și pînă în cele mai recente este același care-i cuprinde, în sinagogile Europei orientale, pe aleșii înrobiți delirului divin al bucuriei cerești.

Misticismul lui Chagall nu se leagă de o religie anume, dar puțini pictori sînt atît de evlavioși ca dînsul: lumea întreagă este un sanctuar în care el adoră viața sub toate formele ei. Chagall respinge zîzaniile religioase, așa cum refuză și discriminarea riguroasă dintre trecut și prezent, dintre aici și departe, dintre posibil și închipuit. Opera lui este un inventar afectiv al tuturor lucrurilor și al tuturor viețuitoarelor a căror prezență vrea s-o păstreze. Povestitor fabulos, legat de simultaneitatea percepției și a viziunii — vreau să spun: a perceptului și a vizionatului —, el vrea ca toate timpurile și toate spațiile să se încrucișeze și să se împletească într-o singură țesătură magică în care personajele și obiectele se așază pe locul hărăzit lor, ca niște păsări pestrițe. Studiul didactic al temelor lui Chagall ar duce la enunțarea și elucidarea simbolurilor, dar acestea aparțin unor domenii foarte variate ale conștiinței.

* *Femeia însărcinată*, 1913, Stedelijk Museum, Amsterdam (N.A.)

** Autobiografia pictorului (N. Tr.)

S-ar putea ca instrumentele muzicale ce plutesc prin văzduh, întocmai ca în şedinţele de spiritism, şi la care cîntă deopotrivă oamenii, animalele sau îngerii, să se lege de amintirea viorii unchiului Neusch, cel care însoţea alaiurile de nuntă şi însufleţea dansurile pe la petreceri: unchiul Neusch, pictat de Chagall în portretul *Vioristului* de la Stedelijke Museum, din Amsterdam, şi care apare atît de des mai tîrziu. Instrumentul muzical este unul dintre elementele majore ale incantaţiei, vioara şi violoncelul mai ales, care, uneori, se preumblă singure printre nouri şi zbirnie sub nevăzute mîini. Întocmai ca în anumite naturi moarte olandeze, sau în anumite tablouri de Vermeer, şi chiar de Le Nain, instrumentul muzical este centrul de unde pornesc undele miraculoase ce dau formelor o viaţă care nu mai este materială, care nu-i încă spirituală, şi pare un soi de limbaj al elementelor, iar cromatismul tabloului se compune urmînd ciudate corespondenţe muzicale. Bestiarul lui Chagall pune şi el o sumedenie de probleme, nu lui desigur, căci niciodată nu şi-a dat osteneala să şi le pună, şi mai puţin încă să le dezlege. Care animale sînt benefice şi care malefice? Vaca, berbecu, cocoşul, calul? Care dintre ele sînt de natură îngerească; în care se întruhidează demonii? Sînt întrebări fără rost: toate aceste animale se află acolo, uneori cu o autenticitate naturalistă, alteori combinîndu-se în asocieri tulburi ca în *Scamatorul cu cap de pasăre* (col. W. Chapman, New York), adeseori îngrijorătoare, şi aducînd cu un miros de sabat. Astfel, cercul unde scamatorul pomenit săvîrşeşte tot soiul de giumbuşlucuri, adună laolaltă, ca într-o simfonie în care numeroase teme se încrucişează şi-şi dezvoltă contrapunctul, cocioabele scunde şi pîntecoase ale satului rusesc, vioristul, monstrul cu căpăţînă de cal şi orologiul care în multe tablouri îşi amestecă bătaia în muzica instrumentelor: *Pendula cu aripă albastră* (1949), plutind prin aer deasupra zăpezii şi a nopţii, cu doi îndrăgostiţi agăţaţi de limba ei (1949, col. part. Paris), *Orologiul*, din 1915, uriaş şi răsunător, străjuind meditaţia unui mic personaj aşezat în faţa unei mese — poate chiar Chagall... — şi celălalt oro-

logiu, halucinant, purtat prin văzduh de un peşte întraripat, din tabloul *Timpul este un fluviu fără maluri* (1930—1939, Museum of Modern Art, New York). Îl regăsim şi în *Căderea Îngerilor*, bunăoară, unul dintre tablourile la care Chagall a muncit cel mai mult, pentru că, începîndu-l în 1923, l-a reluat în 1933 şi l-a terminat abia în 1947 (col. part.). O vioară albastră cîntînd singură, un Hristos pe cruce, o Precistă purtîndu-şi Pruncul, un evreu cu desaga — Jidovul rătăcitor? — călcînd prin omătul noroios dintr-un sat, un înger uriaş, roşu ca focul, roşu de foc, preschimbat în foc şi probabil foc de iad, un bărbos cu faţă albastră ca demonul psihopomp al etruscilor, stringînd la piept Sulurile Sfinte pe care vrea să le scape de prăpăd, luminarea aprinsă şi alte personaje, asistînd la Cădere, sau tirite de ea, în timp ce orologiul cu ritmul său imperturbabil taie mai departe timpul în fişii imperceptibile de metal, pe care noaptea le risipeşte şi le înghite.

Să nu căutăm o semnificaţie, şi numai una, apariţiei unor forme ambigue, a căror voinţă de interpretare simbolică nu-i sigură. În tablourile sale nu există un singur înţeles, cum nici în basme, a căror virtute supremă e să vorbească fiecărui ascultător într-un limbaj deosebit. Infinita poezie a artei lui Chagall îngăduie astfel ca nedeterminarea pe care o întîlnim în tablourile sale să ofere un număr nelimitat de mesaje celor care le pun întrebări. Se prea poate, cu toate acestea, să închidă o bună parte de joc, de inocenţă şi de şiretenie amestecate laolaltă şi, mai ales, o supunere la imperativele compoziţiei vizionare. « Pentru mine, a spus Chagall, un tablou este o suprafaţă acoperită cu obiecte reprezentate într-o anumită ordine. De pildă, femeia fără cap care apare cu o doniţă de lapte într-una din pinzele mele executate în 1910—1911: ideea să-i despart capul de trup mi-a venit pentru că aveam nevoie acolo de un spaţiu... » Chagall este prea pictor, cu toată sensibilitatea şi cu toată ştiinţa sa într-ale picturii, pentru ca o construcţie să fie determinată de formă, nu de idee; ideea şi simbolul n-ar îngădui de loc acest arbitraruri aparent, această aparenţă pură ce alătură pe aceeaşi pînză o uriaşă faţă verde şi un cap de vacă

în botul căreia zărim o altă vacă și femeia care o mulge (*Eu și satul*, Museum of Modern Art, New York, 1911), un țăran ducându-se la cîmp, cu coasa pe umăr, o femeie ce se leagănă, cu capul în jos, și ar trebui să răsturnăm tabloul pentru a constata că umblă de fapt pe acoperișul a două izbe care, și ele, sînt cu susul în jos. Exemplul este foarte caracteristic pentru maniera de a compune — fantastic sau dramatic, procesul este identic — al unui Chagall pentru care logica tabloului este în primul rînd picturală, numai și numai picturală. Povestirea, căci există o povestire, se desfășoară fără să-i pese de situațiile anapoda impuse de necesitățile picturale, agrementate de o vervă pitorescă și întotdeauna îmbibată de un fantastic imanent. N-are nici o importanță că privitorii ar putea socoti aceste povestiri fără cap și coadă, pentru că Chagall nu pictează niciodată «povestiri» cu subiect și desfășurare preconcepută. De fapt, tabloul devine o povestire ce se organizează ca atare, pe măsură ce ia naștere. Într-asta constă geniul poetic al unui artist supus mai mult ca oricare altul *daimon*-ului său; dar acest *daimon* știe foarte bine ce formă și ce culoare trebuie puse în fiecare loc.

Să nu uităm că, deși a rămas aproape neatins de majoritatea marilor curente estetice contemporane debutului său — cubismul, fovismul, abstracționismul —, în căutările sale cromatice, Chagall se ținea destul de aproape de Kandinsky din epoca lui *Blaue Reiter*, și mai ales de Robert Delaunay. Cînd examinăm o pictură socotită printre cele mai frumoase și mai emoționante, *Porțile cîmîtirului* (1917, col. Meyer Chagall, Paris), constatăm că lumina ei se descompune într-un cromatism pe care l-a putut studia, cu prilejul șederii sale la Paris între 1910 și 1914, în *Ferestrele* lui Delaunay. *Omagiul lui Apollinaire*, din 1911 (col. part.) amintește limpede «cercurile» creatorului orphismului.

Arta foarte savantă și foarte elaborată a lui Chagall n-are nimic din *automatismul* supraréalist; ea păstrează o prospețime de imaginație și o spontaneitate de inspirație ce-i acordă pe drept un loc deasupra tuturor tendințelor din pictura epocii noastre. 302

Mitologia din care izvorăște limbajul acestor evocări fantastice este atemporală; ea nu-i de *epocă*, și orologiul neînduplecat va rămîne veșnic fără de putere asupra ei, căci ea este în afara timpului, tot așa cum este și în afara spațiului. Nicidecum de neînțeles, dar inefabilă, și iradiind toate posibilitățile misterului și ale vrajei.

Primul pictor admirat de Giorgio de Chirico, acest italian născut în Grecia, a fost Böcklin; pot exista dascăli și mai răi. Influența pe care artistul elvețian a exercitat-o asupra expresionismului german se poate compara cu aceea a lui Gustave Moreau asupra unor elevi ca Rouault, Matisse ori Marquet; cum romantismul lui Böcklin era extrem de autentic, tehnica picturală excelentă, iar sentimentul poetic de un lirism foarte comunicativ, înțelegem de ce a putut oferi un punct de plecare destul de fecund pentru o seamă de pictori contemporani.

În ceea ce-l privește pe Chirico, *întoarcerea la Böcklin* a prevestit o catastrofă, căci dacă e bine să pornești de la un maestru vechi — relativ... — e întotdeauna primejdios să te întorci la el. Moștenirea italiană era mai puternică; mai puternică, din punct de vedere ereditar, decît experiența directă, pentru că sosirea lui Chirico în Italia are loc abia în 1907, la vîrsta de nouăsprezece ani, după ce lucrase la Atena și la München.

În Italia, regăsea o lume de idei și de forme, o atmosferă mai ales, a cărei existență o presimțise. Din Grecia, unde și-a trăit copilăria, nu va păstra decît amintirea unui elasicism marmorean, intuiția unei măreții tragice destul de misterioase și gustul pentru mit care îl va incita mai de grabă să creeze mituri noi decît să le interpreteze pe cele vechi, să inventeze raporturi insolite între figuri necunoscute. «Ceea ce ascult n-are nici o valoare; există numai ceea ce văd ochii mei deschiși și mai cu seamă închși», a spus Giorgio de Chirico. Această frază ce s-ar putea aplica majorității pictorilor fantastici, dacă nu chiar tuturor, foarte potrivită și în cazul picturii abstracte, trebuie înțeleasă după cum urmează: ochii deschiși nu văd decît ceea ce ne arată natura, un 303

cimp de experiențe limitate de facultățile simțurilor noastre; dimpotrivă, privirea ochilor închiși se îndreaptă spre nemărginitele panorame deschise imaginației și clarvederii. Viziunea exterioară stăvilește viziunea interioară: trebuie să închizi ochii pentru a vedea ceea ce deții mai singular și mai magnific în tine însuși. Natura o împărțim cu toți ceilalți; în lumea interioară, sintem singurii care au acces.

În lumea sa interioară, Chirico n-a găsit însă acel *cu totul altceva* existent la Tanguy, la Klee, la Miró. Asemenea unui om care, încuiat într-o încăpere alcătuită din oglinzi, n-ar cunoaște obiectele de afară decât din reflexele lor adeseori deformatate, el a păstrat din această experiență obiectivă impresia că realul este totuși enigmatic. *Enigma unei serii de toamnă* (1910), *Enigma Oracolului* (1910), nu-și datorează atmosfera misterioasă prezenței unor elemente obiectiv fantastice. În cea de a doua enigmă, vom remarca faptul că figura drapată și voalată care privește afară poate fi o reminiscență din Ulysele lui Böcklin, de la muzeul din Basel, dar atmosfera este cu totul alta, iar prezența insolitului e sugerată de fapt de atmosferă: atmosfera și *vidul*, acea vacuitate din tablou în care *nu se petrece nimic*. Resort capital al fantasticului, *vidul* este, tocmai pentru că în el nu se petrece nimic, legătura posibilă a tuturor acțiunilor posibile, locul de așteptare. *Vidului* i se asociază spaima, pentru că cine spune *vid* spune posibilitatea unei erupții neașteptate, neprevăzute, cumplite, sau cel puțin surprinzătoare. *Vidul* este reședința groazei, pentru că absența oricărei grozăvii manifeste lasă cale deschisă năvalei unor grozăvii posibile. Este înfricoșător pentru că poate evoca un loc părăsit, din care s-a retras orice formă de viață, un oraș mort, o țară pustie, unde s-a petrecut o acțiune dramatică ce a avut drept urmare *vidul*, căci a distrus tot ce trăia; e și mai înfricoșător cînd, în aceste ruine sau în acest oraș nou, neatins și nelocuit, urmează *să se întîmple ceva...* (Imaginea 63).

Așadar, începînd din 1910, se conturează acest mit al așteptării ce se va întări și mai mult în perioada

Porticurilor. În seria *Enigme vechi*, de care putem lega *Meditația matinală*, din 1912, *vidul* nu-i absolut. Unul sau două personaje drapate, a căror prezență e inexplicabilă, străbat uriașele piețe decupate în umbre și lumină, deschise către mare sau către cer; ele par să ignore statuile, indeobște culcate, livide, ce ar putea constitui populația acestui oraș antic, împietrit de veacuri de un cataclism sau de o lentă metamorfoză lăuntrică a cărni de marmură. Dacă admitem anul 1908 ca dată pentru tabloul denumit *Visul transformat*, vom constata că, din această epocă începînd, apar adunate în aceeași compoziție principalele simboluri ale lui Chirico: porticul, natura moartă cu fructe, capul lui Zeus, turnul, trenul și fumul de locomotivă, asociate ca într-un fel de repertoriu și așezate în acea perspectivă de vis care multiplică succesiunea planurilor de convergență.

Porticul și turnul sînt elementele contradictorii ale acestei perspective ce constă din construirea unui elan vertical, evocînd durata, soliditatea neclintitului, și din mai multe spațialități orizontale sfîșindu-se între ele, pentru a se statornici pară pe infinit și pe inaccesibil. Pe buza acestui infinit, porticurile împrumutate din arhitectura tipică a orașelor italiene își desfășoară arcadele, adînc scobite de lumini și de umbre ca de un clar de lună fantomatic. Irealismul eclerajului conferă peisajelor lui Chirico fantasticul visului amestecat cu o corporalitate materială densă și compactă. Această lume onirică este cu atît mai obsedantă cu cît temelile sale sînt minerale, și adeseori atît de exclusiv minerale, încît se întîmplă ca personajele ce locuiesc asemenea orașe de coșmar lucid să fie doar niște statui. Cîteodată Ariana adormită (*După-amiaza Arianei*, 1913; *Amintiri din Italia*, 1913), sau un personaj caraghios cu redingotă (*Sosirea*, 1913; *Enigma unei zile*, 1914). Statuia răspîndește o umbră vastă și primejdioasă, ce întîlnește umbrele interioare ale arcadelor porticurilor. Cîteodată, *vidul* imens e străbătut de un personaj: o fetiță alergînd cu cercul, care pare să fugă din fața umbrei cumplite a statuii, ce-și întinde brațele spre ea. Cîteodată, în fața arcadelor staționează un camion

de transportat mobilă, abandonat; este deschis, și fetița înfricoșată se îndreaptă nesăbuit spre această capcană.

Arhitectura tablourilor, din care omenescul e aproape total izgonit și apare doar sub forma minerală a statuilor, are o rigoare constructivistă. Format la școala lui Alberti, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Ercole di Roberti, pictorul a elaborat o spațialitate ce împacă logica stării de veghe și fantezia onirică. *Pittura metafisica*, inițiată de Giorgio de Chirico, este contemporană cu futurismul, ce vedea în mișcare un mijloc de însușire a spațiului. Chirico, dimpotrivă, își cufundă personajele într-o neclintire stupefiantă; fetița care aleargă nu mai e decât o umbră magic oprită pe un zid; fumul trenurilor staționate în gări impietresce în aer volute marmoreene; drapelele filfiind în vârful turnurilor * fixează pe veci ultima lor fluturare.

Orașul acesta e orașul frumoasei din pădurea adormită; tot ce-i carnal se condensează într-o densitate minerală și astfel, realul, vizibilul, tangibilul se învăluie într-o suprarrealitate mai presus de realitatea lor materială, într-adevăr metafizică. Spațiul are o funcție activă, vidul aspiră și creează o amețeală, nu amețeala de sus în jos ca în priveliștile văzute din zbor ale lui Grandville bunăoară, ci o amețeală de jos în sus. În tablourile lui Chirico, contactul cu spațiul se face aproape întotdeauna vertical, nu orizontal. Această aprehensiune insolită conferă spațiului o personalitate activă: el nu mai este locul pasiv unde ceva se ivește independent de voința sa, ceva care s-ar putea petrece oriunde. E vorba așadar de o nouă viziune și de o nouă filozofie a raporturilor dintre lucruri și acesta-i motivul pentru care pictura lui Chirico a fost denumită *metafizică*.

Omul și-a pierdut încrederea în lucruri, simte că-i despărțit de ele de o distanță pe care gestul și spiritul n-o pot străbate. În timpul perioadei metafizice, aceea a *Porticurilor*, a *Manechinelor*, a *Strigoilor*, a *Interioarelor*, omul s-a înstrăinat de obiect. El se

* *Nostalgia infinitului*, Museum of Modern Art, New York (N.A.)

îndoiește de caracterul real al vizibilului și al tangibilului, pierde intimitatea încrezătoare cu lucrurile. Obiectul s-a eliberat de dependența sa față de om, devine autonom și îmbogățit cu semnificații proprii, excluzând orice *raporturi*. Vidul, așijderi, încetînd să fie negativ, este un element în sine, care-și primește valorile de la construcțiile ce se statornicesc în jurul său. Omul și obiectul s-au înstrăinat unul de altul. Obiectele *alienate*, nu numai insolite, ieșite din obișnuit, în *afara rațiunii*, nicidecum iraționale sau nesăbuite, ci eliberate de rațiunea comună, află în această situație principiul unei noi rațiuni, a unei noi *metafizici*, care le aparține exclusiv.

Putem socoti drept absurd faptul că niște personaje fără față și înveșmintate în grele draperii statuare țin pe genunchi monumente antice, sau că niște mobile se îngrămădesc într-un peisaj, sau că acest peisaj se instalează într-o odaie, ca la Chirico; în fapt, absurdul nu exista decât în conștiința omului; lucrurile nici nu-i bănuiesc existența, sau ceea ce ar considera ele drept absurd ar fi probabil ceea ce noi judecăm drept normal și rezonabil. Tot lucrurile vor determina raționalitatea și viabilitatea spațiului pe care-l așază între ele. Cum figura omenească nu se poate acorda cu spațiile «picturii metafizice», decupate de o lumină ireală și dramatică în zone violent contrastante de umbră și de claritate, doar formele non-umane mai pot trăi acolo, statuile, manechinele, construcții pseudo-umane comparabile cu cele ale lui Bracelli. Astfel se nasc, în *pittura metafisica*, nu ființe ci niște metafore plastice ale discursului formal enunțat de personajele fabuloase care sînt manechinele. Manechinul, lipsit de chip, de mădulare, al cărui cap este cusut ca o minge de rugby, e o figură de coșmar; fantomele japoneze îmbracă adeseori această înfățișare. El este în același timp o tentativă de formă pură, împlinire logică a tentativelor întreprinse de pictorii Renașterii pentru a suprima episodul, anecdoticul, gratuitul și accesoriul pentru a reveni la structurile esențiale. Cum această operație este analogă celei care se produce în construirea personajelor mitice, Chirico a început prin a despersonaliza omenescul, înlocuindu-l

cu manechine, după care a personalizat manechinul transformându-l în erou antic: bunăoară în tabloul intitulat *Hector și Andromaca* (1917, col. Gianni Mattioli, Milano).

Urbind acest drum, Chirico a depășit perioada metafizică, ajungând în cele din urmă la cea tragică, a Iliadei, a gladiatorilor, a templelor antice, a cailor galopând pe țarm. Conștient sau nu, el își amintește în această perioadă a cailor de natura magică și supranaturală a calului consacrat lui Poseidon, de natura lui marină. Oscilarea între clasicism și romantism l-a readus apoi la Böcklin, atât de admirat în tinerețe, încât unele reminiscențe din faimoasa *Insulă a morților* pot fi regăsite — împrumut pios ori memorie involuntară — într-un tablou ca *Plecarea cavalerului răătăcitor* (1923, col. Adriano Pallini, Milano). Întoarcerea la romantismul și la lirismul böcklinian este o consecință a mobilității pe care înțelegea s-o păstreze artistul, a voinței sale de a merge dincolo de experiențe, o dată ce ele au fost conduse la soluția lor extremă. « Gîndirea trebuie să se elibereze pînă-ntr-atît de ceea ce numim logică și semnificații, scria el în 1913, să se depărteze pînă-ntr-atît de orice piedică umană, încît lucrurile să-i apară sub o nouă înfățișare, iluminate parcă de o constelație ivită pentru prima oară. »* După majestuoasa și senina impasibilitate a statuilor și a manechinelor din perioada metafizică, era necesar ca artistul să cedeze apelului patetic al fapturilor omenesti trăind din legende și isprăvi eroice.

Deopotrivă de interesantă e tentativa lui Chirico, din 1917, de a incorpora în tablou obiecte reale: faimoșii *biscuiți*. Acest demers analog unei experiențe contemporane încercată de cubiști atestă voința pictorului de a adera la real, la obiectiv, fenomen ce răspunde perfect structurii italiene, pe care-l întîlnim și la alt reprezentant al picturii metafizice, Carlo Carrà, ca și la neorealști, acești lirici ai realității, Morandi bunăoară.

Un rezultat important al picturii metafizice a fost

* Citat de Roger Vitrac în cartea sa despre Chirico, Gallimard, 1927 (N.A.)

definiția plastică, formulată cu o strălucire surprinzătoare de Chirico și ceva mai discret de Carrà, privind acel sentiment nou-născut al realității în distanță, al straniului, în înțelesul literal al cuvîntului, și a libertăților noi pe care, în ciuda *distanței*, și le poate îngădui cu ele omul. Această îndepărtare este prielnică unei construcții lirice de obiecte noi, fie prin substanța lor, fie prin ecleraj, fie prin raporturile noi ai căror termeni sint. Demersurile celor doi artiști sint deosebite. Chirico stabilește un contact vizionar între obiectul văzut și obiectul imaginat, obiectul-memorie, obiectul-invenție. Carrà pornește de la un sentiment giottesco al tridimensionalității statice,* în timp ce Chirico răstoarnă toate perspectivele și inaugurează o nouă dimensiune pe care am putea s-o numim *a prevestirii*, rezultind din « sensibilitatea lui halucinantă ». A spus-o el însuși: « Una dintre cele mai stranii senzații pe care ne-a lăsat-o preistoria este senzația prevestirii. Ea va exista întotdeauna. E parcă dovada eternă a nonsensului universal. Primul om trebuie să fi văzut pretutindeni prevestiri, trebuie să se fi înfiorat la fiecare pas ». În tablourile lui Chirico, personajele și obiectele se organizează și se așază nu în termenii limbajului obișnuit, ci cu elocință de oracol. Asemenea tuturor oracolelor, ele nu destăinuiesc decît un mesaj obscur, fiecare trebuind să-l interpreteze potrivit posibilităților sale de tălmăcire — limbajul său spiritual — și potrivit nevoii ce l-a minat să consulte oracolul. Gravitatea majestuoasă a fantomelor, a manechinelor, a intri-oarelor, însăși incremenirea lor, conferă simplei lor prezențe o valoare oraculară.** Aceste uriașe figuri spectrale vorbesc despre eternitate și despre infinit. În hieratismul lor impunător, în sacralitatea lor sălbatecă de divinități elementare, cărora chiar

* Verner Haftmann spune despre Carrà că a regăsit *calmul magic* al personajelor lui Giotto, *Malerei im 20. Jahrhundert*. Prestel Verlag München (N.A.)

** De exemplu *Arheologii*, 1927, col. part., Veneția. *Marele metafizician*, 1916, col. Dombrovski, Florența. *Consolatorul*, 1925. *Truverul*, 1924. *Astronomul*, 1915. *Îngerul evreu*, 1916. *Muzele neliniștitoare*, 1917. *Manechinul cu turn trandafiriu*, 1915. *Cele două surori*, 1915 (N.A.)

devoțiunea și pietatea ne interzic să le acordăm o formă antropomorfizată, ele sînt mai presus de însuflețit. Acest grec italianizat regăsește dincolo de Pantocratorii și Panaghiile bizantine informalul statuilor din Cyclade sau, mai bine spus, formalul pur, lipsit de referință la însuflețit, al blocurilor de marmură, ovale, lipsite de trăsături, în care grecii vechi fixau ideea Marii Zeițe.

A șterge trăsăturile, a abolii mișcarea, însemna a suprima tot ce-i accidental și provizoriu în omenesc. Nu-i vorba de arhitectura omenescului în favoarea unei matematici abstracte a proporțiilor, ci de stabilirea unor noi raporturi intelectuale între formă și spirit. Dacă pictorul grec Nicos Eugenopulos s-a raliat în mod explicit picturii metafizice, reluînd o parte din vocabularul lui Giorgio de Chirico, germanul Oscar Schlemmer a dezvoltat și aplicat mult mai insistent rezonanțele ei fantastice într-o serie de picturi în care figura omenească se restringe la formele elementare ale balustrului, ale popicului, înzestrînd-o totodată cu o monumentalitate calmă și solemnă ce conferă acestui pictor un loc cu totul excepțional în arta vremii noastre, în afara oricărei școli, deși a depus o activitate susținută în sinul Bauhaus-ului. Putem spune că Schlemmer este, într-un anume fel, reprezentantul german al picturii metafizice, păstrînd totodată o originalitate impresionantă și grandioasă, o rezonanță mistico-romantică.

Temele mistice care devin dominantă unei epoci, și inspiră artiști foarte diferiți atît prin natura esteticii cît și prin caracterul imaginației lor, apar astfel ca un fenomen general, fatal, trebuînd, în această calitate, să intereseze deopotrivă și psihologul și istoricul de artă; întoarcerea și frecvența, ne voite, ale anumitor figuri sau obiecte au întotdeauna o semnificație. Forme mitice și forme simbolice traduc, într-o afabulație completă și mascată, aspirațiile și neliniștile, tot așa cum materializează o seamă de credințe religioase ori de secrete magice, transmise astfel numai celor în stare să le descifreze și demni să li se încredințeze mesajul pe care-l poartă în ele.

Psihologii cunosc valoarea și forța recurențelor, cum ar fi bunăoară aceea a simbolului păsării, pe baza căruia, plecînd de la Leonardo da Vinci, Freud statornicise o teorie pe cît de celebră pe atît de fragilă. Istoricul de artă se mulțumește să constate și să expună, cu modestie, fără pretenția de a explica; dacă i-am întreba chiar pe artiști, le-ar fi desigur foarte greu să mărturisească ce-ar fi « vrut să spună ». Așezarea spontană a formei ține de domeniul inconștientului sau de ceea ce am numi și mai exact *celălalt conștient* sau *conștiința de celălalt*. Din momentul cînd simbolurile și alegoriile și-au pierdut dialectica « deschisă » și finalitatea didactică (pe care o aveau, de pildă, în iconografia religioasă), ele pot fi niște întîlniri ale hazardului sau resurgențele unor vechi cunoștințe uitate. Capriciul, fantezia, inconștientul, gratuitul, sînt rareori libere pe deplin în alegerea lor. Chiar și abandonarea în automatism întîlnește în mod necesar, în creația plastică, imagini pe care amintirea le-a păstrat pentru importanța lor, fără ca artistul s-o știe. Morfologia fantasticului este plină de surprize ce par incongruente și absurde numai celor care ignorează raporturile pentru care ele devin semne.

Din importanța acestor teme în opera unui artist decurge atît valoarea mitului cît și puterea sa uneori obsesională. Printre temele ce revin cel mai des în pictura contemporană, aceea a păsării este probabil cea mai bogată în învățăminte, datorită tuturor asociațiilor pe care le sugerează, dar în acest caz nu poate fi vorba decît de prezența ei plastică și de diferitele moduri de reprezentare la pictori atît de deosebiți ca André Masson, Georges Braque, Max Ernst, Morris Graves. În sculptura în metal, ea a inspirat Katherinei Nash, lui David Smith, lui Theodor Roszak, forme stranii și cumplite.

Georges Braque nu-i un « fantastic »: sensibilitate și rațiune se echilibrează în cazul său cu o admirabilă temeinicie. Clasic în maniera lui Poussin, Braque respinge cu dispreț tot ce-ar putea să implice tehnicile halucinatorii. Realist, el are un fel personal de a exprima propria lui realitate. Cu toate acestea, există în opera lui o perioadă cînd tablourile sînt frecvent

străbătute de o făptură mitică; o uriașă formă albă, intraripată, așijderi păsărilor de mare pe care le observa pe plajele normande. Este o uriașă făptură tăcută, solemnă, populind o clipă spațiul atelierului, fără să-i auzim filfitul. O regăsim în picturile executate pentru plafonul sălii de antichități etrusce din Luvru, unde, planind pe un cer nocturn, ea ar putea fi simbolul sufletului care se eliberează din materie și beznă și urcă spre lumină. În tablouri, această pasăre poate fi mică* de dimensiuni normale,** sau fantastic de mare, ajungând să umple chiar întregul atelier cu prezența ei supranaturală***.

Nenumărate picturi ale lui Max Ernst au drept eroi tot păsările; pictorul le-a îndrăgit pentru modul straniu în care apar și dispar, pentru violența gureșă a zborurilor lor și a reuniunilor la care se îmbulzesc prin păduri. Desigur că mitologia păsării are o semnificație mult mai complexă și mult mai gravă la Max Ernst, hărăzit prin însuși temperamentul său tuturor formelor fantasticului, decît la «clasicul» Braque. Soli ai misterelor, stihii ușure și aproape fantomale, păsările bîntuie picturile lui Max Ernst cu îndîrjirea unor strigoi, dar îndeplinesc în același timp rolul de genii ale pădurii, de divinități elementare. *Monumentul păsărilor*****, bufnița din *Fazele nopții******, păsăretul schematizat și aproape abstract din *Iluzia*,***** reprezintă trei aspecte ale numeroaselor variațiuni compuse de Ernst, din ce în ce mai frecvente în ultimii ani, cînd pasărea este îndrăgită pentru frumusețea tactică a penajului și, de asemenea, pentru asociațiile fantastice pe care le implică. Pentru Morris Graves, pasărea este și mai plurivalentă. Solie a lumii de dincolo, aleasă dintre toate animalele tocmai pentru grația și gingășia sa, ea deține o semnificație simbolică ce cuprinde un domeniu mistic și religios foarte vast. Chiar titlurile unora dintre tablourile sale *intraripate* sînt caracteristice

* *Atelier VI*, 1949—52, col. Galerie Maeght, Paris (N.A.)

** *Atelier VIII*, 1954, col. Douglas Cooper (N.A.)

*** *Atelier V*, 1949, col. Hänggi, Basel (N.A.)

**** 1927, col. Marie-Laure de Noailles, Paris (N.A.)

***** 1946, col. Hovey, Pittsburgh, Pa (N.A.)

***** 1929, New York, Museum of Modern Art (N.A.)

pentru aceste semnificații multiple și stăruitoare: *Bufnița ochiului lăuntric*, *Pasăre fără nume a ochiului lăuntric*, *Mică pasăre cunoscută ochiului lăuntric*, *Pasăre oarbă*, *Pasăre cîntînd în clar de lună*, *Pasăre migratoare*, *Pasăre cuibărind*.* Graves privește păsările cu o devoțiune într-adevăr religioasă; el nutrește pentru ele o dragoste cucernică, făcută din afecțiune și înfricoșare. Pasărea reprezintă în ochii lui un animal familiar; cu toate acestea, presupui că păstrează în ea o întreagă zonă de necunoscut, de enigmatic ce creează o «distanță». Oricît de familiară i-ar fi, ea aparține totuși altor dimensiuni. Cu o sensibilitate plină de gingășie, Graves tălmăcește tot acel ceva impalpabil, sugerînd irealul, supranaturalul, în penajul eiufuit, în privirea mirată și melancolică, în vigoarea tăinuită în trupurile pirpirii și fremătînde, firave, insesizabile. Dragostea lui Morris Graves pentru aceste făpturi celeste, într-adevăr îngerești pentru el, a dobîndit profunzimea și gravitatea unui adevărat cult. Pasărea din tablourile sale e aproape naturalistă, n-are nimic derutant pentru un ornitolog, și cu toate acestea iat-o, misterioasă, inaccesibilă, locuitor al unui alt univers, atît de încărcată de sacralitate încît ai crede că pentru acest american porumbița din Paraclet se confundă cu divinusul quetzal al aztecilor, realizînd astfel uniunea desăvîrșită a Spiritului și a Stihiiilor.

În vocabularul mitologic al lui Paul Klee, pasărea ocupă de asemenea un loc bine stabilit și joacă un rol ce ar fi interesant de analizat, dar ea apare mai ales ca una dintre *constantele* lui André Masson. S-a întîmplat uneori ca André Masson să încorporeze în tablouri pene de pasăre, tot așa cum adaugă în pastă nisip ori alte elemente; pentru rațiuni de ordin plastic și în funcție de reperul tactic oferit de prezența efectivă a penajului, dar aceste pene răslețe constituie și o aluzie la moartea unei păsări, ceea ce subliniază locul pe care-l ocupă în opera pictorului mitul cruzimii. Reprezentarea unor scene de amor, de luptă sînger- roasă, e însoțită de o expresie de ferocitate, într-adevăr

* Toate aceste tablouri se află la Museum of Modern Art din New York (N.A.)

infricoșătoare. *Marea bătaie a peștilor** (1928) exemplifică foarte grăitor concepția sa tragică asupra vieții, tălmăcită cu vigoare în numeroase picturi. Această tematică a durerii masochiste, întrupată de animale ce se autodevoră, îngăduie o construcție formală de structuri articulate într-o mișcare spasmodică spre centru, spre o concentrare de ritmuri în jurul unui punct de unde suferința crincenă creează un fel de iradiere.

Bătălia este proiectarea acestei neliniști, materializarea ei, concretizarea unei filozofii a agoniei, ce constituie probabil ultimul efort pentru a da ființei o rațiune și un sens: chiar dacă această rațiune înseamnă distrugere, iar sensul, durere. Coșmarurile crincene, în care spaima și furia se amestecă în chip straniu, se succed timp de douăzeci de ani — între 1926 și 1945 —, formând bazele a ceea ce denumește Masson «mitologia (sa) personală»**. Căci el rămâne foarte aproape de natură, de natura sa, chiar în mod obiectiv, ori de câte ori coboară în acel onirism submarin în care se înfruntă larvele și elementalii. Acolo întilnește «senzația ascuțită pînă la ultima limită a posibilului», căreia îi succede aflulxul afectiv, dorința arzătoare de a rosti inexprimatul. Acolo nu mai există nici «realism», nici «fantastic», nu mai există decît nehotărnicitul.

Iată pusă astfel, cu o energie lucidă și o precizie convingătoare, problema focală a fantasticului; a celui fantastic ce scaldă întreaga operă a lui Masson, fie că-i vorba de tirfele de noapte care bînuie ca niște năluci obscene strada Saint-Denis, sau de acele popoare în migrație, de un grafism atît de ciudat, atît de chinezesc, care te duc în același timp cu gîndul la picturile boșimane. Agresivitatea, violul, împreunările monstruoase, obsesia singelui (*Șuvoiul de sînge*, 1935, Paris, Muzeul de artă modernă), vinătoarea și răsplătirea cinilor cu măruntaiele animalelor ucise (mai cu seamă între 1945 și 1950) ajung să evoce războiul pe care-l poartă între ele stihile,

* Colecția prințesei Bassiano (N.A.)

** André Masson, *Métamorphose de l'Artiste*, Geneva, P. Cailler, 1956 (N.A.)

torentul, uraganul, trăsnetul. Cînd pictează chipuri omenști (*Portretul lui Kleist*, în 1939) ele sînt întotdeauna sfîșiate de violență, fie materială, fie spirituală. Pentru Masson, explozia formei nu răspunde doar unei necesități plastice, ci uneia lăuntrice, ca și cum mișcarea n-ar putea fi decît dramatică, iar ființa n-ar putea atinge maximul de viață decît împotrivindu-se, sfîrtecîndu-se și fiind sfîrtecată. Astfel, André Masson fusese hărăzit fantasticului încă de la primele sale opere, și prin apartenența lui destul de strînsă de grupul suprarealist, dar paralel acestei explorări a invizibilului, el consultă în mod consecvent natura, pentru a reînnoi un sentiment al formei ce refuză abstracțiunea. Colecționar de insecte crude, Masson crește călugărițe (mantis religiosa — N. Tr.) — mici coșmaruri însuflețite — interoghează copacul și iarba, ar vrea să pătrundă taina germinațiilor subpămîntene, care sînt și ele lupte și spaimă. Pentru a surprinde fierberea intimă a materiei organice, vrea să privească natura *din lăuntrul ei*, să observe, cum spune el însuși, «interiorul unui cîmp de griu». Grație acestei consultări a naturii descoperă că temele oferite de ea «vor fi de ajuns pentru acela care are drept țel nemaiauzitul» căci «ritmurile profunde se găsesc în scoarța unui copac și în uriașa mulțime de catarge a pădurilor, în crăpătura unei stînci și în etajarea munților, în pulberea de apă a unei cascade și în cadența mareelor». Cînd în pictura propriu-zisă a tablourilor sale încorporează materii străine — am pomenit de penele de pasăre... — e vorba întotdeauna de obiecte naturale, și ele intervin ca referințe la natură; nu la modul naturalist, ci în funcție de naturalețea lor și pentru ceea ce reprezintă obiectiv, adică fără să fie deghizate ori degradate. Tabloul este o altă lume, dar soră cu lumea noastră vizibilă, sensibilă, și, de asemenea, cu o altă lume în care imaginile corespund unor semne, unor *semnale* spirituale.

Astfel, mitologia particulară a lui André Masson se întemeiază pe-o urmărire a infinitului, ce se împlinește printr-un mers spiralat în căutarea centrului, printr-o manieră tragică «de a inventa din nou adîncul», redînd o valoare deplină ciocnirii forțelor ca principiu

vital, exemplificată în știință prin observarea biologică. Această lume oribilă poate fi depășită; chiar dacă nu-i îngăduit să evadezi din ea, o domini desfășurându-ți în cuprinsul ei toată energia vitală, determinând monștrii să se izbească între ei și luptând împotriva-le; întocmai ca Hercule și Theseu, Perseu și Bellerophon, în mitologiile antice.

Unul dintre cele mai ciudate mituri, ce și-a păstrat toată vitalitatea străveche și-i capabil s-o și sporească în accepții noi, este, printre altele, acela al Calului Troian, căci el asociază calul ca animal magic cu ideea de deghizare, de mască, de impostură. O armată se deghizează în cal, violența omenească se ascunde în nevinovăția unei statui de lemn: există aici elementele unei metamorfoze care, pe de altă parte, se leagă și de temele fantastice ale orașului în flăcări, ale ruinelor, de vreme ce, prin acest vicleșug, grecii izbutesc să pună stăpânire pe Troia și s-o distrugă. Mulțimea și bogăția semnificațiilor întrunite în imaginea calului troian fac din el una din temele prin excelență fantastice, care a inspirat numeroși pictori de la Monsù Desiderio încoace. Mit «manierist» prin excelență, de asemenea, cum a demonstrat foarte bine Gustave René Hocke, în cartea sa: *Die Welt als Labyrinth. Manie und Manier in der europäischen Kunst* *.

Hocke socotește faimosul cal de lemn drept o «*meraviglia* a intelectului» ** și dă ca exemplu pictura unui suprarealist italian contemporan, Gianfilippo Usellini, intitulată chiar *Calul din Troia* și reprezentând perspectiva unei biblioteci uriașe, unde personajele din cărți evadează din volumele în care și trăiesc viața iluzorie sau reală. Un uriaș cal de lemn, străjuț de războinici și respectuos contemplat de savanți și de filozofi, tronează în bibliotecă, în timp ce sufletul său — poate Pegasul... — își ia zborul spre bolți, bidiviu sireap, neprihănit, zburind printre stoluri de păsări. Ieșit de-a dreptul din paginile Iliadei, el își ocupă în această calitate locul printre eroii poemelor și romanelor conjurate de Usellini.

* Rowohlts Deutsche Ensyklopädie, Hamburg, 1957 (N.A.)

** Op. cit., pag. 96 (N.A.)

În tradiția inversă pe care o reprezintă o gravură anonimă din 1600, reprodusă în cartea lui Hocke, și în tabloul lui Monsù Desiderio compus pe tema incendierii Troiei, calul este instrumentul destinului, născocire diabolică a iscusitului Ulise întru pierzania celor impresurați. Umbra lui obscură și tragică domină în acest tablou nourii învilorăți, templele ce se năruie, în timp ce puhoiul apelor mult îndrăgit de François-Désiré de Nome, misteriosul Desiderio, asaltează cetatea pentru a desăvirși opera focului. În gravura anonimă, ca și în pictura lui Desiderio, calul stă țeapăn în încremenirea lui lemnoasă, rolul ce-i revine fiind încheiat din clipa când soldații ascunși în pintecele său au pus stăpânire pe oraș. Dimpotrivă, la Gerard Vulliamy, care a pictat, în perioada lui suprarealistă, un impresionant *Cal Troian* (Imaginea 67), animalul dobindește o individualitate fantastică; el nu mai este «iscusită născocire» a unui grec descurcăreț, ci se înrudește mai mult cu familia cailor din *Triumfurile morții*. *Calul Troian* al lui Vulliamy ar putea fi frăținele aceuia apocaliptic din Palazzo Sclafani, de la Palermo,* și în felul acesta am ajunge la o altă temă fantastică: Apocalipsa. Incendiul din Troia ar deveni atunci un aspect al acelei distrugerii a lumii povestită de apostolul Ioan, incendiul Sodomei fiind o prefigurare. *Orașele în flăcări*, atât de frecvente la Bosch, la olandezii din secolul al XVIII-lea și la germanii Renașterii, ar avea astfel o descendență depărtată în *Girafa înflăcărată* a lui Dali, iar tabloul lui Vulliamy, o excepție în opera acestui artist care de câțiva ani a devenit non-figurativ, ar constitui una dintre cele mai bune manifestări contemporane.

La originea reprezentării plastice, și mai ales picturale a fantasticului, se pune problema tehnicii, cu alte cuvinte a mijloacelor de expresie ale invizibilului prin vizibil, ale imaginarului prin existent. Pe măsură ce sentimentul fantasticului s-a complicat, s-a rafinat,

* Care a fost studiat de Liliane Guerry în cartea sa *Triomphe de la Mort dans l'art italien*, Ed. Mazonneuve, 1950 (N.A.)

iar presentimentul *celorlalte lumi*, pe care instrumentele de observație științifică le puneau la îndemina privirii noastre, se amplifică și se diversifică neconținut, invenția formelor și-a lărgit imens vocabularul. Înarmat cu un microscop și observând « infinitul mic », Leonardo da Vinci ar fi ajuns să închipuie alți monștri decât cei născociți din șopirle, insecte și lilieci, care îndestulau de altfel bestiarul infernal al sculptorilor medievali. Tehnica sculpturii metalului a determinat pe Chadwick (Imaginea 68) și pe Maria Martins să creeze niște monștri tridimensionali izbăviți de legile firești, iar rafinamentele picturale inventate de Max Ernst au ajutat desigur la deplina disociere a lumii lui de a noastră.

O analiză a mijloacelor tehnice de imprimare a stampelor, ale frotiului, ale eponjării, ce diversifică în mod considerabil aspectul lucrului pictat, materializește vorbind, ar dovedi cum, datorită modalităților de expresie noi, au putut fi exprimate alte lucruri; prepararea pigmentului, maniera de a-l întinde pe pânză, de a lăsa să transpară pe suprafața ei imagini furișe, ca în lemnul fals al pictorilor decoratori, toate acestea fac parte din « secretele » sau rețetele inventate de Max Ernst și folosite de el cu o virtuozitate extraordinară. Rezultatul capital este acela că formele fantastice sînt îmbrăcate într-o substanță prin ea însăși fantastică, extraordinară, stîrnind surpriza și fascinația unui spectacol nicicînd-văzut. Prin aceasta, concepția fantastică a formelor dobîndește un element inedit în plus, care-i întărește puterea de evocare, făcînd mai cu seamă apel la sugestia tactilă. Dusă pînă la cel mai înalt grad de incandescență, materia colorată risipește din belșug prețioase fuziuni irizate și străvezii, așchii gingașe de care se agață umbrele și luminile. Mai există un domeniu în care Ernst a folosit extrem de sugestiv un mijloc de expresie foarte nou, și anume colajul, pe care poate că nu l-a inventat el însuși, dar cu siguranță că a reușit să scoată din el cele mai uluitoare efecte de vrajă.

Colajul întrebuintează elemente existente, neinventate, care, în raporturi noi, dobîndesc însușiri absurde sau insolite, stîrnind surpriza ce se naște din nepre-

văzut, din apropierea unor elemente care, logic, rațional, nu trebuie asociate. Prin această apropiere, imaginea obiectului este despuiață de asociațiile sale obișnuite, uzate, banale. Ea capătă o putere de expresie și de evocare absolut virgină, cu atît mai capabilă să creeze uimirea cu cît obiectul apare într-o situație cu totul neobișnuită. Obiectul n-a fost deformat, este scos ca atare dintre imaginile vechi, ilustrații de cărți populare, cataloage de mare magazin, dar simpla sa desprindere din contextul obișnuit și faptul că se află implicat în relații neașteptate, necunoscute, îi infuzează o personalitate nouă. *Cadavrele delicioase* ale suprarealiștilor, « obiectele sortite distrugerii » ale dadaismului solicitau această virtute de șoc în stare să producă o emoție fără precedent, dînd ascultare poruncii lui Lautréamont care preconiza împreunarea unei umbrele cu o mașină de cusut, pe o masă de operație.

Colajul realizează această operație prin faptul că întrebuintează obiecte obișnuite, tocite prin folosirea lor zilnică, și a căror banalitate însăși va deveni un factor al înminunării în clipa cînd se vor afla laolaltă cu alte obiecte obișnuite, lingă care în mod firesc n-au ce căuta. Există în acest procedeu ceva oarecum analog, în aparență, metodei de alcătuire a hibrizilor la Bosch, dar hibridizarea colajelor suprarealiste este de o calitate mai subtilă, mai sugestivă. O scînteie poetică țîșnește astfel din întîlnirile improbabile, devenite însă reale și convingătoare, din *Nefericirile Nemuritorilor* (1922), din *Femeia 100 capete* (1929), din *O săptămîină de bună-tate* (1934); obiectele se întorc în absurd, în irațional, în fantastic pur, fără a suferi vreo modificare formală sau materială, și cu toate acestea au devenit niște obiecte absolut noi, ce s-au lepădat de însușirile anterioare, de natura lor obișnuită, fără ca înfățișarea lor să se altereze cîtuși de puțin.

Referindu-se la colajul suprarealist, André Breton a scris: « Nu era vorba de altceva decât de adunarea acestor obiecte disparate potrivit unei ordini care să fie deosebită de a lor și de care, în definitiv, să nu pară că suferă, de evitarea pe cît cu putință a oricărui plan preconcept și, cu aceiași ochi cu care privești

pe fereastră un om umblind pe un acoperiș cu umbrela deschisă, cu aceeași înțelegere cu care te gîndești că o moară de vînt se potrivește de minune în chip de pălărie pe capul unei femei, de vreme ce și în *Ispitirea* lui Bosch apare astfel, de stabilirea, *cu ajutorul imaginii*, între ființe și lucruri considerate ca date, a altor raporturi decît cele ce se stabilesc indeobște și, de altminteri, în mod provizoriu, și aceasta tot așa cum în poezie putem asocia buzele cu mărgeanul sau descrie rațiunea ca pe o femeie goală aruncîndu-și oglinda într-o fîntînă.»*

Cu ajutorul imaginii — sublinierea îi aparține lui Breton —, ceea ce înseamnă că o singură dată, fără precedent și fără speranță de întoarcere, obiectul banal se va afla în situația insolită și absurdă sau miraculoasă în care îl vedem, în momentul acela, niciodată repetabil. Asocierile extraordinare ale colajelor au astfel valoarea unor evenimente pe care nici rațiunea și nici obișnuința nu le pot reproduce și care dobîndesc, din acest motiv, un anumit caracter miraculos. Poetii suprarealiști au înțeles atît de bine posibilitățile infinite de creare a miraculosului, oferite de colaje, încît au practicat și ei această tehnică; colajele lui Paul Eluard sînt de o frumusețe poetică și mai intensă decît cele ale lui Max Ernst.

Pe de altă parte, André Breton a definit exact, în aceeași carte, natura atît de particulară a talentului lui Max Ernst și a personalității sale, și această definiție se aplică la ansamblul picturilor sale, la constituirea universului său, lipsit de orice măsură comună cu *obișnuitul*, situat pe alte planete, într-o lume cu alte dimensiuni. «El aducea cu sine bucățile de nereconstituit ale labirintului. Era ceva precum jocul migălos al creațiunii: toate piesele, extrase în mod neverosimil unele dintr-altele, nemai cunoscîndu-și nici un fel de magnetism deosebit unele pentru altele, căutau să-și descopere noi afinități.» Dar inventivitatea fantastică a lui Max Ernst se dezvoltă și în alte direcții: alcătuirea unui univers neverosimil prin natura elementelor sale, ca cel din *Nimfa Echo* (1936) și din *Napo-*

* *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1928 (N.A.)

leon în deșert (1941),* unde diferitele materiale își schimbă între ele înfățișarea și însușirile, încheagă lichidul, lichefiază metalele, macroscopiază mușchiul și insectele și populează cu animale năstrușnice junglele în care se îmbulzesc florile carnivore. Și, de asemenea, în aprehensiunea lirică a unui alt univers aproape firesc, aproape pe măsura omului, în care se înscriu numeroasele variațiuni pe tema pădurii și pe tema păsării despre care s-a vorbit mai înainte. Acest pictor a dat astfel naștere, *ex nihilo*, unor forme fără precedent, conferind totodată o semnificație nouă, o altă rezonanță unor forme familiare (Imaginea 69); nu prin asocierea absurdă, illogică, incongruentă, a colajelor, ci prin pătrunderea necunoscutului cu ajutorul cunoscutului, printr-un fel de *forare* pînă-n pinzele cele mai adînci ale miraculosului, tînuite de natură și de supra-natură. Pînă la ce punct a putut fi modificat, re-inspirat fantasticul lui Max Ernst de noile peisaje o dovedește seria de tablouri pictate în Arizona, îmbibate de senzația spațiului, a tăcerii, a prezenței unui elementarism viguros și activ. E de asemenea probabil că, în Arizona, el s-a familiarizat cu rămășițele vechilor civilizații indiene, a navajosilor, a hopișilor, a zunișilor, că a fost atras de religiozitatea lor gravă, de felul lor cucernic și barbar de a intra în comunicare cu forțele pămîntului și ale cerului, de a conjura șarpele, ploaia, fulgerul. Acest *supranatural* al naturii ce supraviețuiește în tradițiile și ceremoniile popoarelor din *pueblos* este, în esență, foarte apropiat de supranaturalitatea obiectului, specifică lui Max Ernst; a existat, așadar, în această întîlnire dintre un om și o țară semnul unei predestinări, iar sculpturile înfățișînd zeități monstruoase și primitive executate de Ernst în acea epocă sînt poate cea mai directă și mai emoționantă manifestare în acest sens**.

* Ambele la Museum of Modern Art din New York. Mai putem cita *Ochi al tăcerii* (1944), Washington University Saint-Louis, și *Europa după potop* (1942), Wadsworth Atheneum, Hartford. (N.A.)

** O interesantă lucrare despre Max Ernst, aparținînd lui Patrik Waldverg, a apărut recent la editura J.J Pauvert (N.A.)

X. REALITATEA FANTASTICĂ

Saturat de propriul său mister, obiectul familiar devine fantastic. Vanitățile. Realismul halucinatoriu al lui Richard Dadd și al lui Cornelius von Max. Amédée de la Patellière. Grandville: «Totul se poate metamorfoza în orice». Realismul magic al lui Magritte și al lui Delvaux. Tradiția lui Anton Wiertz. Stanisław Lepri. Edgard Ende. Richard Oelze.

«Nu-i de loc greu să desenezi forme închipuite, figuri monstruoase, apariții fantastice; în schimb, e greu să ajungi să descoperi ceea ce însușește ființele și lucrurile lumii vizibile.» Așa glăsuia Hokusai, maestrul fantomelor, inventatorul celor mai hidoase și mai înfricoșătoare spectre din câte a contemplat vreodată un artist vizionar, și nu-i plăsmuitor de monștri care să-l fi întrecut în astfel de născociri. Și totuși, stampa ce trezește mai mult fiorul insolitului sugerind o prezență cumplită nu este cea cu caracatița libidinoasă, nici cea cu hîrci care țopăie ca niște broscoi, nici cea cu slujnicuța înneacă în fîntină, ci mai degrabă aceea care înfățișează cuminte un șarpe ieșind dintr-un coș și încolăcindu-se pe o stelă funerară. Aici totul e absolut firesc, ba chiar banal; funcția obiectelor este modestă și precisă; înzestrate cu robustețea simplă a lucrurilor de uz cotidian, ele sînt lipsite de umbre și de profunzimi tănuite. Suflul supranaturalului nu rezultă din obiectele în sine, ci din raporturile lor: poate că reptila este chiar sufletul mortului ce se

desprinde dintre obiectele familiare de care a rămas legat și vine să respire pe stela funerară o rămășiță de viață sau să aducă literelor ce alcătuiesc inscripția un dram din acea energie subterană pe care o suge din pămînt.

Într-adevăr, așa cum spune Hokusai, e mai greu să creezi atmosfera fantastică a acestei scene, în care nimic nu-i fantastic, decît să pictezi monștri sau fantome, căci lucrul cel mai anevoios e să dezvălui misterul intim al obiectelor, să descoperi extraordinarul sub masca obișnuitului. Cînd obiectele sînt saturate de magie, de pildă uneltele vrăjitoarești, cînd modul organizării sau asocierii lor trădează relațiile tainice care s-au statornicit între ele, sau cînd, dincolo de actualitatea lor substanțială, ele constituie o aluzie la altceva decît ceea ce sînt, fiind locuite în acest caz de o idee străină, ca în alegorie sau în simbol, realitatea lor dobîndește un suflu misterios și, fără a înceta să fie ele însele, devin, în același timp, revelația celui *alt lucru* ce le insuflă o viață nemaiauzită. La fel se întîmplă în hibridizările necurate de obiecte, plătuite îndeobște de pictorii din Țările de Jos, Bosch, Van Mandyn, Bruegel, Huys. Articulația normală și organică, într-un mecanism viabil, de instrumente ce nu erau menite «să trăiască laolaltă» apare, în Ispiriile sfîntului Anton sau ale sfîntului Cristofor din arta flamandă și olandeză, ca un *scandal* într-un univers bine rînduit de Creator, ca o întoarcere la haosul dinaintea Facerii sau ca o aluzie la celălalt haos, care-i infernul.

Infernul ar fi, așadar, pînă și la Callot, tărîmul unde subversiunea anarhică a obiectelor distruge armonia, echilibrul, frumusețea funcțională a ordinei create. Hibridizarea obiectelor între ele, sau a obiectelor cu animalele, sau a obiectelor cu oamenii, și chiar cu ființele vegetale, oferă zugravilor de infernuri un repertoriu aproape nesecat de forme îngrijorătoare sau hidoase. Din momentul acela, obiectul trădează posibilități necunoscute, eventualitatea demenței sale, o înclinare spre confuzie și răzvrătire: omul nu-i mai poate acorda încredere, nu se mai

poate bizui pe el așa cum ar face-o într-o lume lipsită de gânduri ascunse.

Uneori, fără a trebui să mergem pînă acolo încît să întrezărim demoni tupilați în uneltele familiare, numai modul de asociere al acestor obiecte e de ajuns pentru a ne sugera perversiunile de care sînt în stare. *Cadavrele delicioase* ale suprarealiștilor, naturile moarte ale lui Salvador Dali sau ale lui Pierre Roy, compozițiile lui Magritte, dezvăluie sursa bogată de uimiri și de emoții existente în asocierile unor lucruri ce nu se așteptau la această promiscuitate, care trezește în ele virtualități neștiute. În tablourile lui Pierre Roy, fantasticul țîșnește din simplul curent ce ia naștere între elementele naturii moarte: un șirag de ouă, un ceas cu lanț, două spice (*Ora de vară*, 1929 *) ; un șarpe nesfîrșit care coboară alene scara unei case burheze cu parchetul strălucind lună, cu porți oneste, liniștitoare și bine ferecate (*Primejdie pe scară*, 1928 **); un pahar de vin și niște castane pe pervazul unei ferestre prin care se zărește un castel cu turnulețe, dar nu-i exclus ca fereastra să fie doar un cadru, iar castelul o pictură (*Vara de la Saint Michel*, 1932 ***). Simbolismul obiectelor ce iau parte la naturile moarte ale lui Pierre Roy nu-i străin, desigur, de impresia de stînjeneală pe care ne-o inspiră ele, întocmai ca și vechile naturi moarte în care își au obîrșia așa-numitele *vanitas*, adică niște moralități în imagini demonstrînd șubrezenia a tot ce ține de lume și de simțuri.

Primul merit al acestor «vanitas» era acela de a fi lesne și imediat descifrabile prin însăși natura obiectelor înfățișate, fiecare dintre ele enunțînd o lecție relativă la vremelnicia și șubrezenia condiției umane: o căpătină de mort, un orologiu sau o clepsidră, un pahar spart, o candelă aprinsă, un instrument muzical, un fruct ros de un șoarece ori de un vierme, o floare pe cale de a se ofili, constituiau tot atîtea variațiuni pe o temă unică și la îndemîna oricui. Pe această temă, numeroși pictori olandezi, flamanzi, francezi

ori italieni din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, epoci neliniștite și preocupate de morală și de soarta omenirii, au compus tablouri admirabile, care prin bogăția lor senzuală și prin sugestia tactilă te fac să uiți uneori acel *memento mori*, funcția lor esențială. *Neantul muzician* al lăutelor și violelor lui Baschenis, * pe care nici o mină nu le va mai însufleți vreodată, coșul cu pahare sparte al lui Stosskopf, ** rămășițele unui ospăț vesel, poate o orgie, pe care moartea a intrerupt-o, hîrca pusă pe o carte de Jacques Linard, *** din care iese o hîrtie ce comentează grăitoare imagine de o gravitate funebră pe fondul ei întunecat: «Iată cum se preschimbă frumoasele noastre zile... în acest xx ianuarie 1644», și o altă hîrcă, de Harmen Steenwijck ****, încoronînd paradoxal un coș cu fructe, contemporană cu a lui Linard, toate acestea sînt niște «moralități» a căror severitate apăsătoare nu izvorăște din lucrurile înfățișate, luate izolat și în obiectivitatea lor concretă, ci din ceea ce sînt puse să spună ca soli fără de glas ai lumii de dincolo. Dacă se poate vorbi de un *realism magic*, desigur că tocmai de la aceste compoziții se pornește, căci ele au prilejuit multor artiști o desfătare mohorită și cugetări întristătoare cu privire la puținătatea omului în lumea asta unde totul e sortit pieirii. Însăși simplitatea afabulației și alegerea intenționată a unor elemente prozaice și banale urmăresc să dea o popularitate cît mai mare acestor «predici în imagini» privind țelurile supreme ale existenței; voit naturaliste, clădite cu materiale culese din realitatea cea mai obișnuită, îndepărtînd tot ce ar putea ieși din domeniul experienței concrete, picturile cu «vanități» se situează exact la opusul fantasticului folosit din plin de pictorii «judecăților de apoi», ai «triumfurilor morții», ai «ispitirilor sfintului Anton», ai «traversărilor sfîntului Cristofor», care se joacă fără scrupule cu o realitate deformată, metamorfozată, desfigurată. *Vanitățile* nu desfigurează niciodată, ci lasă obiectelor materialitatea lor exactă, forma lor neatinsă, inocența

* New York, Museum of Modern Art (N.A.)

** New York, Museum of Modern Art (N.A.)

*** Paris, Musée d'Art Moderne (N.A.)

* Bergamo, Accademia Carrara (N.A.)

** Strasbourg, Musée des Beaux-Arts (N.A.)

*** Paris, col. part. (N.A.)

**** Leyda, Stedehjck Museum Lorkenhal (N.A.)

și onestitatea lor. Dacă reflecția metafizică nu le-ar lua în stăpînire pentru a le transforma într-un subiect de meditație asupra morții, obiectele n-ar fi altceva decît ceea ce sînt în banalitatea obișnuită a vieții. Luat izolat, o candelă, un ceas, un amnar, o carte, un fluier, nu vorbesc neapărat despre moarte; dimpotrivă, cînd se orchestrează în jurul unei idei filozofice funebre, și mai ales cînd toate implicațiile triste ale acestei idei sînt concentrate de un eraniu, din înfrînirea lor țîșnește curentul fantastic. Culori și forme elaborează atunci substanța plastică a acestui mesaj, și din acordul sau din izbirea lor se materializează sentimentul îngrijorător cu care sînt încărcate, întocmai așa cum cea mai banală unealtă de vrăjitorie se încarcă treptat cu o energie ucigașă.

Hokusai știa din experiență cît de greu poate fi descoperit și mai ales redat în mod sensibil și manifest pentru ceilalți «acel ceva care însuflețește ființele și lucrurile lumii vizibile». Această operație indefinisabilă de încărcare, de saturare, ce transformă obiectul firesc într-o solie a supranaturalului, este rezultatul unei violări furioase a existenței pentru a căuta taina acestei existențe chiar și în ceea ce ea refuză categoric să reveleze. Dacă pictorul e înzestrat cu acea autoritate supremă asupra lucrurilor care le obligă să se demaște, atunci fantasticul său va fi mai eficient și mai grăitor decît fantasticul născocit, căci el este scînteia misterioasă ce sclipește și arde în cuta cea mai enigmatică a substanței vitale. Trei sînt pictorii care vor prezenta niște puncte de comparație suficient de explicate: austriacul Gabriel Cornelius von Max, francezul Amédée de la Patellière și englezul Richard Dadd; toți trei sînt atît de deosebiți, încît, tocmai din acest motiv, mărturia lor dobindește mai multă cuprindere și strălucire.

Cornelius von Max, care fusese la München elevul lui Piloty, a tratat subiecte evident și manifest tragice, pe gustul romantismului tîrziu, așa cum se practica el la Viena și la Praga în anii 1870—80, dar operele sale cele mai grăitoare sînt cele cărora nu li se poate pune un titlu sau al căror titlu — căci unul există întotdeauna — nu le revelează adevărata semnificație. Suprarealiștii au elaborat comentarii curioase, toate

îndreptățite, cu privire la ciudata femeie moartă din colecția Joyce Mansour, lucrare în cea mai autentică manieră a lui Max și totodată cea mai fantastică*; faptul că vreo douăzeci de poeți au fost inspirați să interpreteze această operă pictată la modul cel mai realist cu putință, descoperind în ea precugetări pline de mister, e cea mai bună dovadă a aureolei straniei ce se degajează din tablourile lui Cornelius von Max; și chiar din tablourile cele mai nevinovate în aparență.

Acest contemporan al lui Gustave Moreau n-a folosit nici un fel de artificiu exotic sau mitologic; el nu îngămădește temple hinduse peste apadanase iranene pentru a spori monstruosul și bizareria; realitatea de toate zilele îi ajunge, căci ea îi îngăduie să descopere în enigma privirilor perspective nehotărnicite, cît vezi cu ochii, spre depărtări amețitoare. Realismul vizionar al unei figuri ca aceea a *Fetei curățind ciuperci*** permite așezarea lui printre naturaliști — cum s-a și procedat la Expoziția de la München din 1869 — sau printre romanticii tîrzii, ca Böcklin și Feuerbach. Dar dacă vom interoga cu atenție tabloul *Al doilea chip* sau *Clarvăzătoare**** vom zări sub coaja subțire a evidenței realiste o prăpastie îngrijorătoare, unde rațiunea riscă să se piardă. Vom constata în clipa aceea cu cît e mai *sănătoasă* (vreau să spun: mai puțin primejdioasă, mai puțin îngrijorătoare) formularea obișnuită a fantasticului pornind de la non-natural, de la ireal, în comparație cu această manieră a lui Cornelius von Max de a călăuzi privitorul pe drumuri aparent lipsite de primejdii, spre o confruntare cu niște enigme ce sugerează demența și moartea. Acest personaj ciudat, un vizionar ascuns în înțelesul cel mai deplin, a extras din realism tot ce poate sugera el mai dramatic și mai ireal: o stare de neliniște pe care nici o monstruozitate n-o poate calma, pe care nici o evidență n-o limpezește. Totul rămîne inexprimat, întrezărit, atins în treacăt. Impresia de

* În fasciculul 3 din revista *Le Surréalisme même*, toamna lui 1957 (N.A.)

** München, Städtische Galerie (N.A.)

327 *** München, Treuhandverwaltung für Kulturgut (N.A.)

stinghereală, care, după o bucată de vreme, devine insuportabilă, izvorăște din faptul că tablourile sale, născute din obsesie, creează la rindul lor obsesia în cei care le privesc și, fără a trezi bănuieli ce ar pune în gardă împotriva vrajei lor nefaste, ele încep să ne bîntuie ca niște strigoi.

Dimpotrivă, realismul magic al lui Amédée de la Patellière este benefic, pentru că se întemeiază pe o înțelegere prietenească între creaturi, deși atmosfera fantastică ce învăluie tablourile sale devine totuși îngrijorătoare, din clipa cînd apar acolo măștile ce reprezintă pentru el întruchiparea unui *mysterium tremendum*. Opuse tablourilor cu măști, care au un soi de solemnitate ironică și funebă, tablourile cu animale transpun pe planul armoniei reconstituite tema ispitirii sfîntului Anton, pretext, de altminteri, al unei mari parăzi de diavoli și de monștri. Ar trebui să inventăm termenul de *intimități animale*, pentru a defini numeroasele picturi în care La Patellière se întorcea la acele figuri prietenoase de bou, de cal, adunate în căldura blîndă a unui staul sau a unui grajd. Nu-i de loc neverosimil însă ca la un moment dat staulul sau grajdul să se preschimbe într-o grotă, în care sfîntul Anton ar fi ademenit în ispită, de vreme ce, chiar în clipele cînd le simțim nespuse de familiare, aceste animale păstrează o profundă încărcătură de mister. Pentru La Patellière, bou și calul nu sînt niciodată niște animale absolut « evidente »; ele păstrează o majestate mitologică, și faptul că odinioară fuseseră asociate unor rituri religioase le conferă o demnitate aproape sacerdotală, o *distanță* care le situează la hotarul dintre lumea noastră și cealaltă. Cugetînd în tăcere, sporînd domol în sinea lor energiile primordiale ce vor străluci sub forma unor efluvii vivifiante, aceste dobitoace locuiesc alt spațiu și alt timp; omul care se apropie de ele pătrunde într-o altă dimensiune. Aparent, nu se deosebesc întru nimic de dobitoacele obișnuite, dar, cine știe, poate că dobitoace obișnuite nici nu există. Nimic din înfățișarea lor exterioară nu le particularizează, dacă nu cumva un ușor halo de lumină sugerînd o aureolă, și timp de o clipă ne

amintim că odinioară, și la alte popoare, ele au întruchipat niște zeități.

Întoarce acum pe pămînt, secularizate, ele mai păstrează o noblețe ciudată, și seninătatea lor lăuntrică se răspîndește în aburul cald al răsufării. Acest mister sacru al lumii animale, care, în civilizațiile străvechi, a înzestrat taurul și calul cu darul sfînteniei, iese din nou la iveală și cit se poate de firesc în pictura lui Amédée de la Patellière, artist profund evlavios — dar evlavios ca un păgîn... Intuiția misterului revelează în cazul său acea aspirație romantică ce-l împingea la o comuniune intensă și totală cu întreaga natură, atît în *intimitățile animale*, cit și în peisajele sale, panice ca și ale lui Rembrandt. Cum era intim acordat cu vibrațiile naturii, el simțea prezența fantasticului în lucrurile familiare, imanența magicului în real, întocmai ca și expresioniștii germani, ca Edvard Munch și ca Soutine. S-a vorbit despre « clasicismul » acestui artist care, într-adevăr, echilibrase perfect rațiunea și sensibilitatea, dar toată opera lui este impregnată de o neliniște ce-i ușurează spontan, și aproape inevitabil, accesul în lumea fantastică, chiar dacă el însuși n-ar fi dorit aceasta.

Prin sentimentul « intimităților animale », La Patellière se înrudește pe de o parte cu romanticul englez Samuel Palmer, pe de alta cu animalierul flamand din secolul al XVI-lea Roelant Savery, care jucase un rol important la curtea împăratului Rudolf al II-lea. Palmer* era înzestrat cu un simț mistic al naturii, datorat, cel puțin în parte, frecventării lui Blacke, pe care-l cunoscuse în copilărie și care-l lua cu el la plimbare pe cîmpuri și prin păduri. Scrutînd « frumusețea artei în formele materiei », așa cum o spune el însuși, Palmer se întîlnea în comitatul Kent cu puterile elementare și simțea acolo prezența zeilor. Copacii, nourii, dobitoacele sînt pentru el totuna; amalgamați într-un soi de comunitate panică, ei sînt făuriți din aceeași substanță, au laolaltă un

* Cum se va vorbi îndelung de Palmer în *La Peinture Romantique*, e destul ca aici să pomenim doar aluziv de subînțelesurile fantastice ale operelor sale (N.A.)

singur suflet, care-i sufletul lumii. Rezonanța magică și misterioasă a realismului lui Palmer, mai cu seamă în perioada sa cu precădere vizionară, începînd de la vîrsta de douăzeci de ani și pînă la treizeci, este un fenomen fără echivalent în istoria peisajului englez.

Celebru pentru talentul de a zugrăvi animalele, Roelant Savery fusese invitat de către Rudolf al II-lea la Praga, pentru a picta pensionarii menajeriei imperiale plină de animale rare și ciudate, printre care chiar și acea pasăre năstrușnică, denumită Dodo sau Dronthe. Ultimul exemplar din această specie a pierit în 1681 și fusese oferit în dar suveranului de către Principele Elector al Köln-ului *. Deși Savery este așezat de obicei printre animalierii obiectivi și anecdotici, se întîmplă ca uneori, bunăoară în *Noe rugîndu-se înainte de potop*, aflat la Muzeul din Varșovia, el să creeze o atmosferă suprarreală și supranaturală ce conferă tablourilor sale o valoare cu totul deosebită de cea strict documentară. Savery este un poet al naturii și al lumii animale, cu o intuiție a fantasticului ce apare mai ales în expresia pe care o pune în ochii animalelor.

Ce este necesar pentru ca tablourile lui La Patellière să se scalde în fantastic? Nimic sau mai nimic. O cutie de vioară deschisă și goală, pe-o masă. O mină ce se apropie de o luminare, sfios, solemn. O rază de lumină aurie mîngîind coama cailor și snopii de paie din grajd. În fața unei mări furtunoase, o scoică uriașă, din Oceanul Indian, în care se adună toate vuietele vijeliei. Nimic nu-i propriu-zis insolit; spaima și frica vor apărea abia o dată cu ivirea măștilor în bezna grădinii, cu chipurile lor livide și triumphiulare, cu ochii lor pieziși. Aceste măști introduc o atmosferă de carnaval tragic, ca și cum fantomele ar da năvală la adăpostul unor veșminte de împrumut, ca și cum *dominoul și lupul* ** ar servi drept alibi incor-

* Vezi Jan Bialotocki, «Animalele și oamenii lui Roelant Savery» în *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles iunie 1958, precum și Jakob Hofnagel, *Museum Rudolf II* și Ernest Kris, *Georg Hofnagel und der wissenschaftliche Naturalismus*, Viena, 1927 (N.A.)

** Mască neagră pentru partea de sus a figurii (N.Tr.)

poralității acestor musafiri necurați. Poate chiar ei înșiși vor veni să însuflețească viorile mute din naturile moarte ce sînt de fapt niște *vanitas* moderne, de o interpretare mai puțin facilă decît «moralitățile în imagini» din secolul al XVII-lea, și tocmai de aceea, mai îngrijorătoare (Imaginea 70).

În multe din tablourile lui La Patellière, atît obiectele cît și personajele au un fel ciudat *de a fi acolo* nefiind în același timp, întotdeauna la limita stării de neîntîlnire, în acea clipă care precede metamorfoza sau dispariția. Gravitatea spectrală a acestor dobitoace, a căror substanță este identică și ea cu aceea a visurilor, le conferă detașarea trufașă a unor halucinații. Le percepem mai puțin cu simțurile cît printr-o anume intuiție, lăuntrică, ce presimte apropierea invizibilului și a deneatinsului. Astfel, în cazul lui La Patellière, realul este o modalitate de a fi a fantasticului, așa cum, aiurea, fantasticul este o altă modalitate de a fi a realului.

Richard Dadd e un pictor necunoscut; numai cîțiva colecționari de destine excepționale au fost atrași de personalitatea tulburătoare a unui om care și-a petrecut cea mai mare parte a vieții într-un balamuc, unde fusese închis după ce își omorîse tatăl, în condiții deosebit de hidoase. Lovit de insolație în timpul unei călătorii în Egipt, acest gentleman, pînă atunci cît se poate de zdravăn la trup și la minte, începu să aibă tot soiul de obsesii bizare; astfel, într-o zi, călătorind cu trenul, hotărîse să-și ucidă vecinul de compartiment, în cazul că asfințitul va fi senin; din fericire, cerul se întunecă la timp și omul, care altfel ar fi fost victima lui, nu află niciodată că-și datorează viața unor nouri providențiali. În ospiciul de la Bedlam, unde a trăit mai bine de patruzeci de ani — intrase acolo de foarte tînr —, el datora milosteniei fiicei directorului hatîrul de a primi cele trebuincioase picturii și, în clipele sale de luciditate, cînd obsesia persista totuși, a compus cîteva pînze excepționale, extraordinare și magnifice, în care regăsim întotdeauna trăsătura caracteristică a demenței sale: toate personajele, care poartă de altfel masca propriei sale obsesii, au aceeași privire fixă, crudă, cu surîsul crispat.

Vizionar în tradiția lui Blacke, ale cărui opere desigur că le cunoscuse și le studiasse, Dadd este obsedat și el de puzderia de minuscule făpturi feerice, de pitici reduși la dimensiuni de insecte, care-i sînt atît de familiari, încît monstrozitatea lor nici nu-l miră; pentru omul trăind rupt de lumea semenilor săi, comportarea acestor personaje devine firească și normală. Cel mai frumos tablou de Richard Dadd, și cel mai reprezentativ pentru «maniera» sa, este acela intitulat *Magistrala lovitură a povestitorului de basme**, unde fiecare figură, oricît de monstruoasă și oricît de cumplită ar fi, este în chip vădit un oaspete familiar al visurilor și al viziunilor sale. Cel mai mic amănunt din această compoziție, în care se îmbulzește o gloată de gnomi și de zîne, e pictat cu luciditatea și precizia miniaturistului; grăuntele de nisip, spicul de griu, coaja de castană, sînt atît de adevărate încît ar ului un naturalist; la fel de adevărate sînt și veșmintele și schimonoselile personajelor, a căror proporție ne-o indică faptul că o alună ajunge pînă la briul celor mai înalte, și în afara lor mai există o puzderie de alte personaje atît de mici încît abia le vezi strecurîndu-se printre bulgării de pămînt, tupilîndu-se în dosul unui fir de iarbă.

E nevoie de mult timp pentru a face recensămîntul figurilor din tablou, și cînd crezi că le-ai înregistrat pe toate, mai apare una, sau mai multe, care-și bat joc cu un rinjet triumfător de neatenția ta. Aceste personaje au însușirea nemaipomenită de a răsări din pămînt și de a se înfunda apoi la loc, chiar în clipa cînd privirea noastră e gata să le apuce, și ți-e frică să te uiți în ochii lor în care se citește o batjocură crîncenă, o nepăsare de gheață, o neomenie disprețuitoare. Deși au o expresie comună, ele fac parte din rasele și condițiile cele mai deosebite. Sînt zîne elisabethane ieșite parcă dintr-un poem de Spenser, țigani de teatru deghizați în oșteni fanfaroni și muzicanți în maniera lui Magnasco, salahori care nu se deosebesc de locuitorii din satul vecin decît

* *The Fairy-teller's Master stroke*, col. Siegfried Sassoon, Heytesbury House (N.A.)

prin statura lor de mărimea unui șoarece, regi grotești de poveste, vrăjitoare gallice așijderi unor paingi, făpturi deșirate sau teșite, deformate de anamorfoze și oglinzi de bilci.

Totul este fioros, îngrozitor de *natural*, căci, dacă nu ținem seama de dimensiunile personajelor, puține dintre ele sînt neverosimile, de vreme ce monstrozitatea lor poate fi pusă pe seama oglinzilor sau a boarfelor de recuzită. Pentru Richard Dadd, acești nepoftiți primejdioși erau fără îndoială reali; i-a pictat așa cum i-a văzut, și cazul său este poate cel mai autentic caz de artă vizionară din cîte au existat în pictură, și în înțelesul cel mai deplin al cuvîntului, pentru că tot acest popor își impunea prezența fără să fi fost chemat și-l hărțuia neobosit pînă ce dădea formă nălucirilor din coșmarurile sale. Un tablou ca *Magistrala lovitură a povestitorului de basme* ar oferi psihiatrului o mulțime de observații clinice de cel mai înalt interes, numai că pe vremea cînd trăia și murea Dadd la Bedlam, alieniștii încă nu se gîndeau să folosească picturile pacientului lor pentru a-și întregi diagnosticul. Totu-i o poveste *fără cap și coadă*, a cărei acțiune ne-ar fi greu s-o povestim; fiecare ins din această gloată cită frunză și iarbă este îngrozitor de singur, întemnițat în destinul său solitar, lipsit de orice comunicare cu cei învecinați; fiecare este absorbit numai și numai de obsesia lui, ignorîndu-i pe ceilalți care, la rîndul lor, îl ignoră de parcă nici n-ar exista.

Obiectivitatea rece care dictează această compoziție, realismul minuțios care migălește cele mai mici amănunte ale infinitului mic, absența aparentă de delir și de elemente patologice, abstracție făcînd de predilecția pentru *nanism* (așa cum alți pictori, Goya de pildă, sînt obsedați de giganți), imbină foarte strîns, în tabloul lui Dadd, demența cu rațiunea. Ele sînt de nedespărțit și aceasta ne duce cu gîndul la Grandville, care, pe plan patologic, era cel mult un melancolic, în timp ce fantasticul lui Dadd e plin de groază și de ură, e visul de trezie al unui nebun criminal, dar geniu în felul său.

«Ce-am imaginat? Niște monstrozități grațioase hărăzite omului lacom de noutăți, numai că eu nu

inventează. Nu fac decât să asociez elemente răzlețe și să altoiesc între ele forme antipatice și eterogene.»* Astfel definea Jean Gérard, ajuns ilustru sub pseudonimul Grandville, revărsările imaginației fantastice din *Călătoria în Eternitate*, *Florile însuflețite*, *Muzica însuflețită*, *Animalele pictate de ele însele*, *Altă lume*. Publicul nu vedea în aceste cărți ilustrate decât partea hazlie, născocirea abracadabrantă și alandala, satira socială sau politică; Baudelaire, în schimb, zărise tot ce era profund îngrijorător în această denaturare a realului prin hibridizări monstruoase și asociații incongruente și se declara «infricoșat» de reprezentarea unei *lumi anapoda*, unde comportamentul uman era transferat la animale, la flori, la obiecte. «Există oameni superficiali pe care această artă îi amuză, scria el în *Curiozități estetice*, pe mine însă mă înspăimintă.»

Cu adevărat infricoșător în compozițiile lui Grandville, oricât ar părea de nevinovate, este faptul că, așa cum comentează Sedlmayer,** «totul se poate metamorfoza în orice». Chiar și în metamorfozele cele mai extravagante, Grandville nu părăsește niciodată domeniul realului, al posibilului, al verosimilului cel puțin, ceea ce explică de altfel prezența acelui sentiment de groază pe care-l simțim dînd tîrcoale în spatele bizareriilor sale; și aceasta cu atît mai mult cu cît Grandville, ca și Daumier, era lipsit de umor autentic, iar absența umorului, în visuri ca și în caricatură, lasă loc unei anumite cruzimi, ce s-ar putea constata de fapt la toți «caricaturiștii» francezi din secolul al XIX-lea, la Cham, ca și la amarul și aprigul Gavarni.

Îl putem considera oare pe Grandville un caricaturist? Probabil că nu; în fizionomia lui artistică deslușim mai degrabă trăsăturile vizionarului care, trăind în societatea burgheză, materialistă și raționalistă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, a păstrat unele caracteristici ale acestei societăți; mai ales o

* Citat de Paul Gilson în *Merveilleux*, Calman Lévy, 1945, care cuprinde un excelent eseu despre Grandville (N.A.)

** Hans Sedlmayer, *Verlust der Mitte*, Otto Muller Verlag, Salzburg. 1948, în capitolul intitulat: «Haosul dezlăntuit» (N.A.)

anume inaptitudine de a se înălța pînă la poezie și la adevăratul supranatural; înțeleg o poezie eliberată de ancorele realului, de povara naturalismului. Precursor al suprarealismului, care vede în el un pionier, Grandville nu dovedește nicăieri marile îndrăzneții ale acestuia; în mecanismul visului, de pildă, pe care l-a studiat foarte minuțios, el vrea să descopere totuși o explicație rațională a succesiunii și a transformării imaginilor; nu admite ruptura viziunii autonome; întotdeauna are nevoie de o explicație, întocmai ca psihologii vremii, care susțineau că un om ce visează că trăiește ca un asasin și e executat prin ghilotinare trebuie să fi atins desigur cu gitul, în timp ce dormea, vreuna din barele patului. Grandville refuză tărîmul extravaganței absolute și vrea să regăsească o urzeală logică pînă și în revărsările ilogicului. Pentru contemporanii lui Dali, ai lui Tanguy, ai lui Ernst, ai lui Miró, el constituie un fenomen interesant, dar fixat la o anumită formă de reprezentare; cam ceea ce ar fi, de pildă, pe planul cinematografului fantastic, un arhaic ca Meliès, raportat la marii creatori germani de filme expresioniste. Grozăvia ce emană din desenele lui Grandville ne comunică mai degrabă un fior retrospectiv. Într-un cuvînt, el este contemporanul romanticilor fantastici de tipul lui Chiffart și al lui Louis Boulanger, a căror halucinație vizionară rămîne foarte terestră, ceea ce nu știrbește cîtuși de puțin omagiul pe care i l-a adus Baudelaire: * «Grandville umblă hurducîndu-se ca o locomotivă deraiată. Cu un curaj supraomnesc, omul acesta și-a petrecut viața refăcînd creațiunea. O apuca în mîinile sale, o sucea în fel și chip, o rînduia din nou, o explica, o comenta, preschimbînd în cele din urmă natura în apocalipsă. El a creat o lume alandala.»

Nu-i exclusă, de asemenea, ipoteza că acest bărbat tînr, înzestrat cu o capacitate genială de a metamorfoza realul în absurd, mort la vîrsta de 44 de ani, să fi fost victima tiraniei ziarelor pentru care desena, adică a inteligenței medii a epocii; faptul că l-a

ilustrat pe Florian și pe Béranger, că în *La Caricature* a comentat ironic politica și timpurile epocii sale, nu-l împiedică să cunoască, așa cum afirmă Paul Gilson, «secretul unui univers stelar, în care sensul miraculosului înlocuiește sensul orientării» *. O precugetare filozofică îi dictează imaginile ciudate din *Altă-lume*, unde personajele și obiectele sînt înfățișate într-o perspectivă verticală, așa cum le-ar vedea, exact dedesubtul ei, o pasăre în zbor. Unghiul de vedere e suficient pentru a preschimba figurile cele mai banale în monștri neverosimili, căci nu intervine nici un fel de deformare a substanței. Privind lumea într-o dimensiune unde totul e de nerecunoscut, unde securitatea pe care o afli într-un univers familiar se clatină și se prăbușește, spectatorul e cuprins de o adevărată amețeală.

Împins la aceste extreme, realismul fantastic al lui Grandville ar izbuti să ne convingă să punem la îndoială însăși existența realității. Cînd examinezi într-un capitol din *Altă viață* intitulat «Cei mari și cei mici» monstruozițiile scornite de el, conform principiului, oricum foarte îngrijorător, al oglinzii deformante, începi să te îndoiești de coerența trupului omenesc. Grandville este mai mare și mai modern atunci cînd acordă obiectelor neînsuflețite însușirea de a dobîndi o viață comparabilă cu cea omenească. Chiar dacă reprezentarea unor foale, lopățele și vătraie, așezate în fața unui cămin, și, înfiorător de «umane» în atitudinile lor, conține o aluzie politică (desenul este intitulat *Cea mai bună formă de guvernămînt*), ea ne reamintește totodată înfricoșătoarea poveste a Cîrnatului și a Caltaboșului de Frații Grimm, în care lopățica și vătraiul se bat crîncen pe scara casei Caltaboșului (de fapt un căpeăun...), în timp ce o maimuță îi oploșește capul spart, probabil, de aceste unelte haine. În sfîrșit, Grandville atinge nivelul fantastic pur atunci cînd inchipuie în *Luvrul marionetelor* (Imaginea 71) valurile unei «marine» țîșnind din tablou și preschimbîndu-se în mîini care apucă mantaua vizitatorului. Și dacă latura înfricoșătoare rămîne totdeauna mai prejos decît aceea

* Op. cit., p. 3 (N.A.)

absurdă și comică, ea este rareori chiar atît de nevinovată pe cît s-ar crede. Fie că atribuie pasiuni omenești plantelor, fie că prevede cibernetica și era roboților, înfățișînd o orchestră în care instrumentele cîntă singure, fără intervenția oamenilor, presentiment al unei «alte lumi» din care omul ar fi izgonit pentru că obiectele, o dată făurite de el, s-ar lipsi lesne de prezența sa, fie că prevede progresele fabuloase ale locomotiei mecanice și ale navigației aeriene, Grandville își dirijează și-și controlează inspirația fantastică, dar simțim că ar fi destul un singur moment de neatenție pentru a luneca în irațional.

S-ar zice că se apără de fantastic, dar fără a renunța să-i exploreze minunățiile, și stăvilește erupția ce ar putea deschide porțile haosului, ale neantului. După Baudelaire, «importanța lui Grandville stă în acea latură nebună a talentului său», dar noi, care socotim că a făcut o greșală neducîndu-și nebunia pînă la capăt, putem presupune că el și-a înfrînat elanul ce-l purta desigur spre beznă, spre «somnul rațiunii». Totuși, prin tehnica reprezentării sale, care desprinde din obiectul real toată cantitatea de insolit și de surpriză ce poate s-o conțină, și aceasta cu ajutorul unor metamorfoze iscusite, prin felul său de a exploata substanța «proteică» a visului, prin însăși inumanitatea sa, Grandville, ca și Poe, este unul dintre maeștrii incontestabili ai *fantasticului* la rece, iar căile pe care le-a arătat se deschid astăzi tot mai larg.

Fidelitatea față de realitatea formelor, exactitatea analitică a detaliilor, reproducerea lor cu aceeași rivnă pe care o puneau și vechii maeștri pentru a defini plastic un obiect, dar, în același timp, saturarea acestei realități cu tot misterul pe care-l conține, exprimarea miraculosului ei intrinsec, așa cum se vădește el în fenomenele onirice, înzestrat cu un coeficient fantastic pe care nu-l are în stare de veghe, scrutarea chipurilor vizitatorilor nocturni, interogarea nălucirilor din umbră, explorarea, de asemenea, a ceea ce ascunde, în intensă lui reverberație, soarele uriaș, ademenirea minunățiilor luminii negre, toate acestea sînt în prezent țelurile unui însemnat grup

de suprarealiști belgieni, dintre care se desprind cu deosebită strălucire Paul Delvaux și René Magritte. Grupul acesta numără însă și alți artiști remarcabili și singulari ca Armand Simon, François Marlier, Jane Graverol, Pol Bury, Maxime Van de Woestijne, Van de Spiegele. Unii dintre ei sînt vizionari, dar caracterul esențial al grupului constă în acea continuitate a realismului fantastic ce inspiră în secolul al XVII-lea pe unii pictori olandezi de naturi moarte. Insolitul asociațiilor incongruente, unul dintre principiile majore ale suprarealismului, și puterea de ambiguitate de care sînt capabile înseși obiectele familiare conțin resurse inepuizabile de miraculos. Miraculosul este implicat în realitatea cea mai infimă și se smulge de acolo fie prin caracterul straniu al «acordurilor» cu alte obiecte, fie prin microscopierea invizibilului, prin ascultarea inaudibilului. Opoziția stabilită de prejudecățile populare între «real» și «fantastic» cade de la sine; «noua obiectivitate» care a dominat o parte a artei germane din prima treime a secolului nostru, tinde, în fond, să înlocuiască subiectivismul romantic, făuritor de miraculos, printr-un obiectivism nu mai puțin rodnic în acest domeniu.

Paul Delvaux, spune André Breton, «a transformat universul în imperiul unei femei veșnic aceeași, dominînd peste marile periferii ale inimii, unde bătrînele mori ale Flandrei învîrt un colier de perle într-o lumină de minereu». Femeia despre care vorbește Breton e goală; ea se poate repeta în numeroase exemplare în grup, ca în *Marile Sirene* din colecția J. L. Merck, sau într-o lumină spectrală de lună plină, pe un templu grecesc ce domină un promontoriu. Aceste sirene cu capul împodobit cu pene, cu privirea calmă și absentă și stînd cuminte pe o terasă în fața căreia valurile își brodează tivul dantelat, semnifică în același timp stupoare, o uimire involuntară și o liniște plină de blindețe. Ceea ce se petrece, pe planul vizibilului, nu este, oricît de straniu s-ar părea, nici ceea ce imaginează ele, nici ceea ce văd. Ele păstrează asemenea tuturor femeilor goale ale lui Delvaux, fie că se preumblă prin grădini, fie pe bulevardele unui mare oraș, o nevinovație edenică, o

prospețime feciorelnică, imperceptibil senzuală, ce dobîndește datorită picturii înghețate un farmec magic. Din punct de vedere pictural, Paul Delvaux tratează nudul cu aceea desprindere de simțuri pe care o aveau pictorii denumiți «primitivi», pentru care sufletul cîntărea mai mult decît carnea; aceasta nu avea îndobște mai multă însemnătate decît ceramica unei vaze de flori, țesătura unei draperii. El renunță la valoarea emotivă a cărnii, la acel lirism senzual substituit de Rubens lirismului spiritual, pentru a se întoarce la o puritate rece, dînd, prin *distanța* ei, impresia de intangibil, de inaccesibil. Oricît de corporale ar fi, ca niște marmure chiar, femeile lui Delvaux par lipsite de comunicare, separate prin spații de nestrăbătut de lumea bărbaților, acele fapte absurde în haine negre și pălării melon, care trec printre ele citindu-și ziarul sau agitîndu-se cu niște treburi inexplicabile. Bărbații se adună astfel pentru a dezbate probleme insolubile în săli de conferințe*, prin care defilează în același moment, neobservate de ei și totuși demne să le atragă atenția, măcar prin pălăriile extravagante și prin goliciunea lor, femeile, aflate acolo parcă în calitate de trimise ale unei alte lumi.

Ce fel de mit este acela ale cărui peripeții le povestesc personajele somnambulice ale lui Delvaux? Ce simbol se ascunde în întîlnirile incongruente ale acestor ființe care stau alături fără să se privească, fără să se vadă, fiecare dintre ele, închisă în adîncul însingurării sale, care-i însingurarea din vise, rătăcind printr-o lume ilogică și irațională? Și dacă există într-adevăr o logică în aceste picturi, atunci nu poate fi vorba decît de o logică a coșmarurilor, supuse unor legi necunoscute stării de veghe. «Somnul rațiunii» nu zămislește aici monștri, ci o stare de angoasă care, în *Orașul neliniștit*** bunăoară, poate crea o groază inefabilă. Această cetate tixită de monumente aparținînd tuturor civilizațiilor, de la Poarta Leilor din Mycene pînă la coșurile uzinelor, și în care mișună o mulțime de personaje goale, îngrozite

* *Congresul*, col. Van Geluwe, 1941 (N.A.)

339 ** Col. O. Demol, Bruxelles (N.A.)

sau neliniștite, în așteptarea unei catastrofe necunoscute, poate fi interpretată ca o imagine a absurdului, sau a unui lagăr unde au fost aruncate drept pradă barbarilor numeroase captive, după ce orașul a fost jefuit. În acest univers ilogic, bărbatul în haine negre și pălărie melon, care trece cu precauțiuni de infirm sau de căutător de izvoare printre prizonierele înnebunite, ar putea fi imaginea rațiunii căutându-și drumul, anevoie, cu durere, de-a lungul unor prăpăstii indescifrabile (Imaginea 72).

Realismul formelor, realismul coloritului, sporesc această senzație de *rătăcire* pe care, în ciuda adevărului naturalist, o resimte și privitorul. Într-adevăr, mintea noastră nu poate admite ca niște forme logice să fie silite la acțiuni ilogice în virtutea unui capriciu sau, ceea ce ar fi și mai grav, a unei finalități inumane. Așa se întâmplă în tabloul intitulat *O mie și una de nopți*, al Janei Graverol, înfățișând păsări cu penajul sclipitor închise într-o galerie de mină, ale cărei armături de lemn se pierd în depărtarea unei perspective nehotărnicite, sau în menhirele lui Renotte, ce se proptesc unele într-altele deasupra unei găuri în pământ, pentru a evoca *Pogorîrea în imposibil*. În acest realism fantastic al unora dintre pictorii belgieni contemporani regăsim o inspirație de-a dreptul onirică, ținând din acel irealism al raporturilor existent doar în visuri, irealism aliat cu o fidelitate extraordinară în tratarea obiectelor.

Ca și la Hieronymus Bosch, Bruegel, Grünewald, aceste obiecte păstrează ceva din banalitatea lor originară, chiar atunci când iau parte la cine știe ce eveniment năstrușnic. De exemplu, lada de ambalaj figurată de Maxime Van de Woestijne, în tabloul intitulat *Autoportret* * (Imaginea 73). Plasată într-o uriașă încăpere cubică de culoarea adâncurilor marine, această ladă se sprijină într-un colț pe umerii unei femei minuscule cu părul despletit. Din capacul lăzii, prin crăpăturile dintre scinduri, iese o suviță lată de păr, ce se diluează într-o umbră de trup femeiesc, iar cele două scinduri tăiate și date în

* Col. J. Urvater, Bruxelles (N.A.)

lături, pictate cu acel gust plin de farmec magic pentru lemnăria iluzionistă în care trata Grünewald hîrdăul din *Concertul ingerilor* de pe retablul de la Isenheim, lasă la vedere o ochi ce ne privește din ladă cu o neliniște întrebătoare. Aruncat în violența anarhică a coșmarului, obiectul real nu abdică totuși de la simplitatea lui robustă și sinceră, și se împacă, pare-se, cu cele mai năucitoare fantezii ale acestui «maestru de joc al visurilor» care a poruncit o scenă atît de paradoxală.

«Ceea ce vedem pe un obiect este un alt obiect ascuns», a scris René Magritte. * Și de asemenea: «ceea ce se imaginează drept „legături“ între lucruri nu-i la rîndul său decît o idee sau un sentiment, și nimic din cîte cunosc n-ar putea fi luat în serios ca „legătură, raport, sau cauză sau efect“». Recitindu-l pe Nietzsche, găsesc exact aceeași idee, dar exprimată cu un cuvînt care îmi displace: atomism. «Conștiința noastră (ceea ce denumim astfel) este alcătuită din fenomene atomice», în sensul: lucruri separate, autonome, izolate, indivizibile. El insistă totodată asupra unei idei la care mă gîndisem și eu: «nu putem prevedea nimic: tot ce ni se întîmplă este un „efect“ a cărui „cauză“ se află dincolo de orizontul nostru».

Știu prea bine că nu trebuie să cerem textelor scrise de pictori mai mult decît pot sau vor să spună, dar aceasta este, într-un anume sens, o *cheie* pentru înțelegerea multor lucrări de Magritte: în orice caz a celor mai importante și mai caracteristice. Mă gîndesc mai ales la femeia mascată din *Carnavalul Înțeleptului*, la călărețul rătăcit într-o pădure de popice sau baluștri gigantici (*Jokeul rătăcit*), la *Orizontul*, la *Balconul lui Manet* (col. Dotremont, Bruxelles, 1950), la *Pădurea* (col. Quinet, 1927). Acest pictor, pe care Dali îl socotește drept «unul dintre cei mai echivoci artiști ai zilelor noastre», a izbutit, după o îndelungată intimitate magică cu lucrurile, să prindă sufletul lor cel mai tainic, cum ar fi de pildă în acea casă bintuită de nu se știe ce prezență — nu neapărat malefică — din *Împărăția*

Luminilor (1954) (Imaginea 8). Tot în legătură cu Magritte, Paul Nougé * a vorbit despre « intervenția unor personaje fără nume, pînă atunci străine de universul nostru, și care i se încorporează pe neașteptate ».

Cum și de ce se încorporează? Cum: prin propria lor forță de adeziune, de aderare, și în virtutea unei magnetizări caracteristice, irezistibile, ce nu poate fi nici solicitată, nici refuzată. *Fatalitatea asociațiilor*, pe care rațiunea nu trebuie să le dorească și nici să le rezolve, și care se produc cu forța oarbă a unei atracții elementare. Și, odată, printr-o lecție voit macabră, ca în *Balconul lui Manet*, unde personajele celebrei compoziții sînt înlocuite cu niște sicrie. Nici o intenție de parodie sau de « replică paradoxală » în acest tablou înfricoșător, ci doar enunțarea rece a unui fapt irecuzabil. Chiar dacă unul dintre sicrie stă așezat pe un scaun, gravitatea funebă a obiectelor dobîndește o solemnitate în afara timpului, o prezență fantomală. Și totuși, lucrul pare atît de firesc, încît te gîndești la o vorbă ciudată a lui Magritte, și plină de miez: « Nu-i cazul să ne minunăm pentru ceva anume, ci să ne minunăm că ne minunăm ». Realismul, ca factor de înminunare, este unul dintre resorturile capitale ale acestui pictor; ca și cum s-ar fi convenit că realismul înseamnă pictură academistă ce nu atacă decît periferia obiectelor și aparențele, ce se mărginește la materialitatea obtuză a substanțelor presupuse inerte. Savanții hinduși ne-au informat despre psihopatologia plantelor ce trebuie tratate cu tranchilizante, iar pe de altă parte, am aflat că mașinile pot fi cuprinse subit de crize de demență sau pot avea « amnezii ». Realismul adevărat înseamnă să mergi dincolo de evidență, să pătrunzi sub coajă, să ascuți piatra și lemnul, să surprinzi maladiile lor mentale. Și dacă niciodată nu vom afla liniștea în fața obiectelor realiste ale lui Magritte, aceasta datorită faptului că el însuși, ca om care a avut răbdare să asculte și să înțeleagă visurile materiei și să-și interpreteze propriile visuri, ne-a învățat

* În prezentarea expoziției Magritte de la Galeria Dietrich, Bruxelles, 1948 (N.A.)

să nu ne încredem în valorile agățate în mod obișnuit cuvintelor *real* și *misterios*.

Să-l mai cităm o dată: « Există un sentiment familiar al misterului, resimțit pentru lucrurile pe care convenim să le calificăm drept misterioase, dar sentimentul suprem este sentimentul de non-familiar al misterului, resimțit pentru lucrurile pe care convenim să le „găsim firești“, familiare (gîndirea noastră printre altele) ». Iată de ce Magritte s-a eliberat de afabulația strict suprarealistă a pictorilor din anii 1926—1930 (*Zori de zi la Cayenne*, 1926, col. Urvater, Bruxelles; *Amenințarea asasinului*, 1927, col. Messens, Londra), pentru a ajunge la tablouri cu desăvîrșire clare și fără echivoc — ceea ce nu înseamnă lipsite de mister, ci dimpotrivă —, ca *Zină ignorantă*, din 1956, sau *Lumea invizibilă*, din 1954.

Această evoluție a unui pictor socotit astăzi printre maeștrii fantasticului sfîrșește printr-un lirism de o calitate mai emoționantă, în definitiv, decît șocurile de imagini prea violent contrastante; de altfel, din punct de vedere plastic, sau intelectual, faptul n-are prea multă importanță. Esențialul este că « imaginea revelează prezentul ca mister absolut ». În acest sens vom interpreta două tablouri înfățișînd un peisaj văzut dintr-un interior, printr-o deschidere într-un zid; o parte din această deschidere este ocupată de un șevalet cu un tablou ce reprezintă același peisaj, și atît de fidel, încît peisajul obiectiv și peisajul pictat se juxtapun exact, indiferent de natura lor, fără altă întrerupere a continuității, exceptînd marginea subțire a șasiului, ca și cum pînza ar fi transparentă. Aceasta este poziția spirituală a lui Magritte în fața realului, a realului *cu o singură treaptă*. Nu-i vorba de iluzionism, nici de *trompe l'oeil*, ci de înțelegerea mai complexă a realului ca unitate de existență și unitate de reprezentare: realul prins în același timp ca spectacol și ca imagine. Magritte s-a complăcut o bucată de vreme într-o operațiune mai direct suprarealistă, cînd, așa cum scria André Breton, « a abordat pictura în spiritul unor lecții ale lucrurilor și a instruit din acest unghi procesul sistematic al imaginii vizuale, ale cărei slăbiciuni s-a complăcut să le sublinieze, marcînd

totodată dependența ei față de figuri, de limbaj și de gândire». Atras de forța evocatoare a cuvintului, el a scris, peste un obraz de femeie, cuvântul *munte* (*Peisajul fantomă*, col. Messens, Bruxelles), cuvântul *copac* peste un trup de femeie goală (*Ameșeală*, 1943, col. Chavée, Bruxelles), încrezător fiind în virtutea incantatorie a scrisului insolit suprainprimat și conferind un înțeles mai complex, mai nelimitat, imaginii inițiale, cum bunăoară adăugarea unui trup de femeie cu o pădure de băluștri frunzoși pe care îi mai întâlnisem de altfel și în *Jokeul rătăcit*, astfel încît frunzișul bizar, dată fiind asocierea sa cu carnea fremătătoare — nicidecum un *torso* de muzeu... — se transformă într-o *Pădure voioasă*. Nici o repetiție, nici o sistematizare în operațiunea incantatorie. Fiecare tablou este o aventură nouă, deconcertantă pentru cel care și-ar închipui că a prins mecanismele creației fantastice, fiecare tablou pune o problemă nouă și cerînd o soluție ce nu poate fi găsită decît în miezul imaginii și în modalitatea ei autentică de captare a misterului. Această imagine și nu alta este singura formă în care se putea intruchipa *misterul acela*. Nu trebuie să căutăm niciodată un simbol, o cheie inițiativă; tabloul nu reprezintă altceva decît pe sine, și aceasta e rațiunea pentru care, auto-semnificîndu-se, ajunge să se semnifice cu atîta energie. Dar, tot atît de energic, el se desprinde de spiritul imperios care conduce prea adeseori incantația. «Arta de a picta, a spus Magritte, sau modul cum o concep eu, îngăduie reprezentarea unor imagini poetice vizibile. Ele scot la iveală bogății și precizări pe care ochii noștri nu le recunosc ușor: copaci, ceruri, pietre, obiecte, persoane etc. Inteligența găsește în ele un înțeles atunci cînd se dezbară de voința maniacă ce conferă lucrurilor înțeles numai în scopul de a le folosi ori domina.» De aici rezultă și acea atmosferă de prietenie cu lucrurile, ce scaldă într-o lumină pașnică obiecte reconciliate și restabilește, chiar în supranatural, înțelegerea cu o anumită natură, căci artistul a cruțat legăturile care, în mod constant, o leagă de ea. Aceasta corespunde întru totul tradiției Țărilor de Jos, unde dragostea pentru obiecte a fost întotdeauna semnul iubirii dintre suflete.

În acest sens, suprarealiștii belgieni, puternic ancorați în realism, sînt foarte departe de pictorul romantic socotit adeseori drept străbunul suprarealismului: Anton Wiertz. Prostul gust pe care l-a dovedit acesta în alcătuirea deliberată a «Muzeului Wiertz», cam în maniera unui «muzeu de orori», predilecția lui morbidă pentru subiectele macabre, ca *Inhumarea precipitată*, senzualitatea rubensiană care nu se dă înapoi în a-i propune «Frumoasei Rozina», drept interlocutor un schelet rinjit, ușurința cu care alunecă într-o ilustrație de tipul diverșilor Johannot, și chiar Gavarni, compozițiile alegorice în spiritul lui Overbeck și al lui Cornelius..., tot acest eclectism maschează adevărata personalitate a unui artist ciudat, atins de «gigantism» — avea ambiția «să picteze cele mai mari pinze din lume» —, rău înțeles de contemporanii săi. Cu toate acestea, prin umanitarismul său candid, prin partiotismul exaltat, prin gustul naiv pentru grozăviile de *roman negru* (foame, nebunie, crimă), prin socialismul generos, prin nefericitele sale tentative de a inventa o nouă tehnică picturală menită să înlocuiască fresca, Wiertz a fost un om al vremii sale. Nu i se poate contesta faptul că adeseori e vizionar, fără să abandoneze naturalismul ce îi îngăduie să ocupe un loc printre «realiștii fantastici», iar nouă să presupunem că a fost în stare, în ciuda exceselor pecetluite de un «mal de siècle» de care puțini pictori romantici au izbutit să se dezbrace, să miște și să emoționeze cîțiva pictori contemporani, poate chiar și pe Ensor.

★

Ca printr-un vis trec personajele lui Stanislas Lepri, dar un vis în care nu pierde nimic din aparența lor reală. Le ghicești căznindu-se să ascundă și să refuzeze în adîncul lor cel mai tainic virtualitățile monstruoase care le inspiră probabil, dar cărora le refuză însușirea de a se exprima. Melancolia lor, acea tristețe de prizonieri întemnițați într-o celulă cu muri și zăbrele nevăzute, poate pentru că le poartă ei înșiși, pune în gesturile și în atitudinile lor o detașare de somnambul și, întocmai ca niște somnambuli umblind, deocamdată, pe creste de acoperișuri, ele străbat o lume plină de primejdii pe care nu par să le bănuiască. Ele rătăcesc,

de asemenea, în vecinătatea unor mituri ale căror simboluri nici nu se gîndesc să le dezlege. În *Călărețul singuratec** regăsim calul-arbore al gravorului sîrb Mihelic, dar tînărul înfășurat în bandaje ca un înviat din morți și care se sprijină de coastele calului lemnos nu pare să-și dea seama de metamorfoza care i-a transformat bidiviul; el trăiește dincolo de orice mirare și lumea la care visează e plină, fără îndoială, de evenimente încă și mai surprinzătoare. De altminteri, și calul își păstrează atît de bine forma cabalină și însușirile esențiale, în ciuda lignificării, încît, cu toată aparența sa de jivină de coșmar, rămîne totuși un cal *adevărat* (Imaginea 74).

Ce-i adevărul și în ce măsură ceea ce sintem deprinși să considerăm drept real este, în sine, adevărat? Distanțele de la om la monstru, de la spectru la făptura vie, de la chip la mască, de la joc la tragedie, sînt abolite în picturile acestui artist, unul dintre cei mai reprezentativi neorealiști italieni și trebuie spus că, dată fiind atmosfera suprarealistă în care s-a format acest neorealism, el este în fond magic. Tot aici își află locul și insulele închipuite ale lui Colombotto Rosso care, deși nu aparțin nici unui peisaj aievea din punct de vedere geografic — ca și cele ale Léonorei Fini —, există: și există cu o evidență atît de grăitoare, încît orice deosebire între simțit și inventat pare arbitrară și aproape lipsită de sens.

Fie că joacă un *Carnaval al calicilor* (1953) sau o *Înviere a lui Lazăr* (1954), somnambulii lui Lepri joacă pe viața și pe moartea lor, ca niște acrobați orbiți pe cel mai înalt trapez de sub cupola cercului; ei pun în joc realitatea precară și gingașă ce mai dăinuiește într-înșii și le mai menține echilibrul pe buza pierzaniei. Li se întîmplă să mizeze acțiuni indescifrabile, ca niște actori cărora nu li s-au povestit decît fragmente din scenariu. De aceea, prezența lor, oricît de corporală, păstrează întotdeauna ceva provizoriu; pentru a duce piesa pînă la deznodămînt, ei depind de accesoriile împrumutate lor de către destin și cu care vrînd nevrînd trebuie să se împace:

* 1953, col. P. Guérin, Paris (N.A.)

o falcă de animal, un violoncel spart, o mască de carnaval, un instrument muzical ciudat făcut dintr-un solz de broască țestoasă.

Precizia obiectivă cu care este pictat acest instrument insolit în *Cîntărețul din țestoasă* oferă un contrast tragic cu chipul muzicantului, cufundat într-un somn cataleptic, *absent* în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, nu atît prins în muzica lui cît închis în depărtări inaccesibile, unde nu mai răzbește nici măcar ecoul cîntării sale. Tragica disociere ce se manifestă, în acest tablou, între violoncelul alcătuit dintr-un schelet și o carapace, ale căror sonorități nu le putem închipui, aria necunoscută pe care o interpretează și nesfîrșita depărtare a muzicantului, reprezintă exact natura realismului magic al lui Lepri: un sentiment copleșitor de însingurare, interioară și exterioară, imposibilitatea de a crea raporturi vitale între personajele și compozițiile sale. E lesne de înțeles de ce un artist care exprimă cu atîta intensitate mizeria și însingurarea a fost ispitit să trateze tema străveche a Turnului Babel.

Pinza din 1955, intitulată *Turnul*, înfățișează o construcție masivă, solid clădită și totuși brăzdată de crăpături, țîșnind aproape informă, în noaptea din ce în ce mai groasă pe măsură ce te apropii de vîrf. Acest turn nu-i numai locul unde s-au încîlcit limbile, ci și bastionul singurătății veșnice, universul ciclopic, așijderi unui stup uriaș în care fiecare individ își are gata pregătită celula. Oare somnambulii lui Lepri caută această izolare? sau le e groază de ea și încearcă zadarnic să evadeze? A răspunde cu da sau nu la aceste întrebări ar fi prea simplu; viața nu-i niciodată simplă.

Nu-i simplă nici pentru personajele lui Edgar Ende care apar atît de des sub înfățișarea unor călători dezrădăcinați, a unor emigrați proiectați pe o planetă a cărei atmosferă e greu de respirat, unde mișcările au alte ritmuri, alte amplitudini decît pe pămînt. Atras de antropozofie*, pictorul german a putut

* În sens literal, înțelepciunea umanității. Doctrina teozofică înființată în jurul anului 1912 de Rudolf Steiner și care înglobează toate practicile mistice vechi (yoga, maniheism, cabalistică) (N.Tr.)

încerca explorarea celorlalte lumi și aduce de acolo paginile ciudate ale unui jurnal de călătorie în necunoscut, care sînt de fapt tablourile sale. Poezia intensă și gingașă din *Nașterea lacrimilor* este visul unei conștiințe savante de a se elibera de suportul său material, pentru a explora toate domeniile a ceea ce denumim fantezie, dar fără a cunoaște prea bine, mai ales în cazul lui Ende, înțelesul exact al noțiunii.

Oricum, fantezia sa nu-i niciodată gratuită, chiar atunci cînd adoptă anecdota bizară din pictura intitulată *Pocățiile* sau din cea denumită *În ploaie în fața porții* (1954). Ea răspunde unei anumite intuiții a simbolurilor pe care Ende n-o reproduce niciodată didactic, simboluri ce se înscriu cu semnificații destul de ezoterice în mitologia lui individuală. S-a vorbit de experiențele sale gnostice (Hartlaub), ceea ce ne apropie de soluția problemei, dar se pare că numai artistul deține cheia acestui ermetism, ce n-are o semnificație decît poate pentru el.

Prin aceasta, Ende se apropie foarte mult de compatriotul său Max Zimmerman, care practică uneori un realism insolit comparabil cu al lui Magritte, bunăoară în *Băutoarea*, din 1953, așezată solitară, într-un deșert de piatră, tema deșertului numărîndu-se și ea printre temele preferate ale lui Ende. În treacăt fie spus, ar fi interesant să studiem semnificația și răsunsetul acestei teme printre tinerii suprarealiști germani. Ei au cunoscut grozăviile apocalipsei, moartea, ruinele, mizeria și deznădejdea, și le integrează în limbajul lor plastic ca ceva de la sine înțeles: Rudolf Schlichter, Leo Cremer, Heinz Battke, Karl Kunz, Joachim Lüdtke, la care remarcăm o renaștere a Fantasticului, de foarte bun augur, ca și la Heinrich von Hessen și Fabius von Gugel.

Dezvoltarea paralelă a unui figurativism fantastic și a unei arte non-figurative, adeseori impregnată de cel mai patetic fantastic non-figurativ, definește tendințele majore ale artei contemporane și atestă că surprinderea invizibilului prin vizibil, fie un vizibil întîi perceput și apoi exprimat, fie creat *ex nihilo*, rămîne preocuparea unui foarte mare număr de artiști actuali. Reprezentarea realității pentru ea 348

însăși, pentru bucuria, plăcerea sau nostalgia pe care le extragem din substanța ei, pare puțin lucru în comparație cu acea explorare a necunoscutului la care se dedau non-realiștii și suprarealiștii, explorare ce se prelungește de asemenea în două *dimensiuni* extrem de curioase: inventarea, de către sculptor, a unor monștri noi care face verosimilă, sau reală, plastica metalului, și descrierea, de către pictori, a *lunilor posibile*.

Dar nu-i vorba în aceste cazuri decît de o supra-realitate, de o realitate creată de cele mai multe ori din elemente imaginare, ce nu mai au decît relații foarte depărtate cu ceea ce este *realmente obiectiv*. Sigur, pictorii denumiți *naïvi* ne îndrumază adeseori într-o lume feerică, asemănătoare aceleia din poveștile populare, din legendele copilărești și din «odaia cu zîne» din veacurile trecute, visul și fantezia înminunată nasc cu duiumul grădini fermecate ca cele ale americanului Louis Michel Eilshemius,* unde vedem *Vîntul de după amiază* legănînd într-un luminis stoluri de femei goale, ce plutesc grațios prin spațiu, și asemănătoare celor îndrăgite în baletele din jurul anului 1900. Irealismul tabloului, foarte naturalistă atît prin elementele componente cît și prin tratare, constă numai din faptul că pictorul a smuls aceste femei din heleșteul în care se zbenguiau, pentru a le proiecta în spațiu, punîndu-le să îndeplinească pe deasupra copacilor gesturile înotătorilor sau ale săritorilor. Aici, fantasticul se naște din transpunerea realului în ireal, printr-o simplă schimbare de mediu; cu alte cuvinte, argumentul primordial al poveștilor cu zîne (Imaginea 75).

Tot în poveștile cu zîne, unul dintre resorturile principale ale *maravigliei*, mergînd de la uimire la neliniște și spaimă, provine din senzația de vid: camera pustie, castelul pustiu, grădina pustie. Acestei senzații, în care surpriza e repede urmată de neliniște, i se adaugă în mod necesar, de vreme ce vidul cheamă ceea ce trebuie să-l umple, fenomenul așteptării. În poveste, care se dezvoltă cinetic, această așteptare enervantă

* Pinza lui Eilshemius (New York, Museum of Modern Art) datează din 1899 (N.A.)

și primejdioasă, când se prelungește, nu se poate imobiliza, căci acțiunea trebuie să înainteze, trebuie să se întîmple ceva.

Dimpotrivă, pictura are puterea de a fixa așteptarea, de a o imobiliza, de a o prelungi la infinit, în veșnicie. De vreme ce în scena reprezentată nu se întîmplă nimic și se așteaptă doar ceea ce trebuie să se întîmple în mod inevitabil (în cazul lui Munch, al lui Kubin, suspensia se va sfîrși desigur printr-o fatalitate tragică...) tabloul păstrează acea impresie insuportabilă de groază de necunoscut, suspendată peste așteptarea noastră, încărcîndu-se pe măsură ce zăbovește, cu amenințări și presentimente dramatice. Acest moment care precede cataclismul de nedefinit, căruia spaima îi dă o durată și o greutate de timp — un timp lipsit de orice măsură cu cel obișnuit, pentru că timpul spaimei are dimensiuni proprii —, a fost reprezentat cu un neegalat realism fantastic în pictura germanului Richard Oelze, sub titlul *Așteptare* * (Imaginea 76). Aparent, totul este extrem de banal în această pictură unde vidul și necunoscutul ne sufocă exact ca și în anumite tablouri de Chirico, numai că aici ne aflăm în domeniul cotidianului, al obișnuitului, al deja-văzutului. Într-adevăr, nimic altceva decît o mulțime de bărbați și femei întorși cu spatele la spectator și privind, în fundul tabloului, un cer pe care se îngrămădesc nori de furtună, grei și negri. Nimeni nu face un gest, nimeni nu trădează frică sau mirare; toate aceste personaje sînt acolo, dar de cînd, pînă cînd? Încremenite în expectativă, tăcute, așteptînd. Așteptînd ce? N-o vom ști niciodată căci tabloul fixează clipa și nu sugerează nimic cu privire la viitor; va urma doar o ploaie banală, o rupere de nouri, sau o invazie, un cataclism ce va nimici omenirea? Totu-i cu putință; asta pare să spună și răbdarea resemnată a oamenilor aflați acolo, care, cu gulerul paltoanelor ridicat, cu pălăria infundată pe cap, rămîn împietriți în așteptare. Din punct de vedere material, nimic nu-i straniu sau insolit în această compoziție, și, totuși, niciodată realismul fantastic n-a mers atît de departe în realism, nici în

fantastic, deoarece concluzia povestirii lui Oelze — dacă ținem morțiș să existe vreuna! — este că totu-i cu putință, mai ales în rău, mai ales în extraordinar. Oare aceasta va fi atitudinea oamenilor în ziua cînd lumea se va sfîrși? Oricum, nici un ilustrator al Apocalipsei n-a tălmăcit grozăvia informală a unei astfel de zile cu tragismul lui Richard Oelze.

* 1936, New York, Museum of Modern Art (N.A.)

POSTFAȚĂ

PRAGUL FANTASTICULUI

O încercare de a fixa coordonatele fantasticului implică riscuri și capcane la tot pasul. Orice afirmație e susceptibilă de retractări, rectificări și nuanțări în raport cu criteriile de interpretare, căci universul fascinant al fantasticului este extrem de vast, iar granițele sale sînt amăgitoare și nestatornice. Așa se explică varietatea teoretizărilor propuse de cei care s-au aventurat în explorarea sa, pornind de la premisa — obligatorie — că fantasticul reprezintă o dimensiune esențială a artei.

Odată încheiată versiunea românească a cărții lui Marcel Brion, traducătorul preia la rîndul său riscul unui punct de vedere, încercînd să prelungească astfel bogatele sugestii pe care le conține această substanțială sinteză a formelor fantastice din Evul Mediu și pînă în zilele noastre.

Pentru a delimita fantasticul, e necesară, în primul rînd, aflarea unui punct fix, a celui termen de raportare util în a susține eșafodajul oricărei ipoteze. Ni-l oferă chiar unul dintre cei mai mari creatori de fantastic, Goya, în comentariul bine cunoscut al celui de al 43-lea *Capriciu*: « *Fantezia lipsită de rațiune zămislește monștri; imbinat, ele nasc adevărați artiști și făptuiesc minuni* ». Imaginea bărbatului adormit pe care îl impresoră hidoase năluciri este o metaforă ce își prelungește semnificația pe tot parcursul artei europene pentru că, în ciuda infuziunilor care au diversificat și nuanțat spiritul civilizației dezvoltate pe teritoriul Europei, principiul său director și regenerativ a fost și rămîne spiritul raționalist moștenit de la antichitatea grecească. Închipuindu-l ca un fluviu ce străbate timpul european, el a cunoscut,

e drept, momente cînd aluviuni străine și diverse i-au îngreunat cursul ori l-au îngropat în albiile subterane, dar fără a-l secătui vreodată.

În lumina acestei realități s-a constituit și se justifică antinomia Occident-Orient, fără ca această opoziție să implice însă o ierarhizare și nici o delimitare absolută. Este vorba de două atitudini spirituale teoretic distincte, rezultînd dintr-un complex de determinări, și care au ajuns adeseori, prin contactele stabilite de-a lungul istoriei, să se interfereze și să creeze sinteze esențiale în cultura umană. Ele exprimă structuri psihologice și organizări mentale specifice și, ca atare, sisteme aperceptive deosebite ce explică la rîndul lor natura unor relații deosebite ale omului cu Universul.

Între gîndirea Orientului și cea a Occidentului există, cum spune André Malraux, « o deosebire de direcție ». Față de spiritul occidental, care vrea să fixeze o « imagine inteligibilă » a lumii și « s-o supună », « spiritul oriental, dimpotrivă, nu acordă nici o valoare omului în sine; el caută să afle în mișcările lumii gîndurile care îi vor îngădui să rupă atașele omenești ». În concluzie: « dacă unul vrea să aducă lumea omului, celălalt propune omul drept ofrandă lumii... »*

Cele mai importante concepții din gîndirea orientală ilustrează această atitudine. Pentru gînditorul budhist, realitatea este aparență înșelătoare (*maya*), pe care înțeleptul trebuie s-o depășească pentru a se integra în *samsara*, oceanul în neconținută desfășurare a Vieții universale. Cînd învățătura lui Vishnu va considera universul drept creație a divinității, aceasta nu va modifica relația artistului cu realitatea, arta avînd și ea menirea să străpungă aparența și nu s-o fixeze, căci artistul, el însuși un înțelept, se socoate doar « instrumentul unei comunicări între omenesc și acea Viață irațională a Universului. »**

Imaginea artistică n-are așadar funcția de-a ilustra realul obiectiv, sau idealizat, dar tot în raport cu datele furnizate de simțuri; opusă atît reprezentărilor ce decurg din idealismul platonician, deși aici se impun nuanțări, dată fiind influența Orientului în gîndirea lui

* André Malraux: *La Tentation de l'Occident*, pg. 93, Skira, 1945

** René Huyghe: *L'Art et l'Ame*, pg. 161, Flammarion, 1960.

Platon, cît și, mai ales, *mimesisului* aristotelic, ea trebuie să semnifice un adevăr al spiritului. Este simbol. Ca atare, am putea spune că artistul oriental nu constrînge opera ci i se supune, urmînd principii și canoane tradiționale, pentru ca ea să devină astfel cale de acces la adevărurile Spiritului. Afirmînd de asemenea irealitatea vizibilului, în China, taoismul susține aceeași optică. « *Atunci cînd spiritul e calm*, spune înțeleptul taoist Chung-tse, *el devine oglinda Universului, reflexul Creațiunii*. » Un poem din secolul al XII-lea rezumă lapidar menirea artistului potrivit principiului enunțat de Chung-tse: « *Arta naște ceva de dincolo de forma lucrurilor, deși însemnătatea ei constă în a păstra forma lucrurilor*. »*

Potrivit mentalității și opticii orientalului, arta înseamnă contemplație și comunicare, și o strălucită ilustrare în acest sens o constituie întreaga pictură din epoca Song, în ale cărei peisaje metafizice natura e văzută ca o ființă însuflețită în care artistul caută să se integreze: « *Există, scrie Kuo Hsi în Tratatul său despre sensul picturii, peisaje în care putem călători, peisaje pe care le putem contempla, peisaje în care putem hoinări, peisaje în care putem locui...* »**

Atitudinea europeană, în schimb, afirmă o concepție artistică opusă, activistă, căci europeanul caută să stăpînească formele și să le organizeze prin voință, ideea de civilizație fiind în genere supusă celei de ordine.

Orgolios, omul civilizației grecești se situează în centrul Universului; el nu acceptă să participe despuat de propriul său eu la Viața Universală, ci s-o stăpînească și s-o dirijeze. « *Omul, rostește Corul din Antigona lui Sofocle, este cea mai mare dintre toate minunile*. » Nu zeii fac pe om după chipul și asemănarea lor, ci omul plămăiește zeii după chipul și asemănarea sa. Refuzînd rolul de copie umilă, el îi înfruntă și, învins, nu devine sclavul lor. Gîndirea Occidentului antic este antropocentrică și, folosind concepte ulterior stabilite, clasicistă, ceea ce ne-ar îngădui să vedem în Orient fața romantică a omului universal. Prin această optică, relația Om-Univers este delimitativă și antagonică, Universul trebuind

* Cf. Marcel Brion: *L'Oeil, l'Esprit et la Main du Peintre*, pg. 68, Plon, 1966.

** Cf. Marcel Brion, op. cit. pag. 66.

să fie supus și organizat în raport cu acela care este proclamat de Protagoras din Abdera drept « *măsura tuturor lucrurilor* »: omul.

Gîndirea antică ne oferă astfel o lume obiectivă și cognoscibilă în care realitatea nu-i amăgitoare aparență și unde omul se complăce în propria lui entitate, refractar la transcendență. Rolul divinității e să-l reprezinte, în grandios, cu calitățile și metehnele sale foarte omenești. Dacă orientalul năzuiește, animat de un elan panteist, la o contopire cu universul, occidentalul vrea să-și afirme supremația. Primul se împlinește abolind individul, celălalt afirmîndu-l, exaltîndu-l.

În ciuda complexității sale nu lipsită de contradicții — și acestea datorate tocmai infiltrărilor orientale — gîndirea antichității grecești pornește de la examinarea obiectivă a naturii pe care o abstractizează în idei, cristalizînd, în domeniul estetic, ceea ce se va numi clasicism mai tîrziu. În imaginile sale, arta elină disciplinează natura cu ajutorul gîndirii și ajunge la un echilibru rezonabil între percepțiile simțurilor și exigențele spiritului, între realism și idealism, echilibru exprimat în conceptul de *frumos ideal*. Platon și Aristotel marchează momentele esențiale ale filozofiei grecești. Potrivit ideologiei platoniciene, artistul caută frumosul impulsionat de aspirația de-a apropia și a înnobila formele vizibilului, prin forța lui Eros și-a inspirației, de acele structuri arhetipale din lumea Ideilor, în timp ce gîndirea aristotelică, excluzînd divinul, afirmă o concepție senzualistă potrivit căreia arta este *mimesis*, imitație. Academismul și naturalismul sînt extremele pe care le pot risca aceste direcții și le vom regăsi de altfel adeseori pe parcursul artei europene.

Gîndirea raționalistă a Greciei antice este punctul de plecare și dimensiunea esențială în formarea spiritului european, iar ceea ce caracterizează această gîndire, ca și roadele ei în momentele de plenitudine, este măsura și echilibrul, un cult al formei armonioase întemeiat pe o concepție a frumosului care și astăzi, conștient sau nu, determină criteriile noastre de judecată și rămîne un termen de raportare inevitabil. Creația grecească l-a manifestat în mod statornic chiar și atunci cînd afirma un sentiment tragic al existenței, căci tragicul trece și el prin armonie și frumos. În acest sens, un gînd al lui Camus, nostalgic 355 admirator, într-un secol atît de crispat ca al nostru, al

spiritului solar al antichității mediteraneene, sintetizează exact concluzia pe care ne-am propus-o: *«Gîndirea grecească s-a apărut întotdeauna la adăpostul ideii de limită. Ea n-a împins pînă la capăt nici sacralul, nici rațiunea, ci a luat în considerare totul, echilibrînd umbra cu lumina. Dimpotrivă, Europa noastră, avîntată în cucerirea totalității, este fiica excesului.»** Afirmația aceasta a lui Camus este pe deplin întemeiată cînd ne oprim asupra momentelor de criză ale spiritului european, momente cînd, asaltat de curențe străine, de obîrșie orientală, raționalismul abdică aparent și se retranșează, deschizîndu-se astfel larg porțile fantasticului, căci inevitabil, insistența fantasticului se manifestă în perioadele de criză, și le exprimă. La fel cum abdică aparent și se retranșează fantasticul însuși în epocile de afirmare plenară ale spiritului raționalist, ajungînd, totuși, uneori, să se strecoare insidios chiar acolo unde ne-am aștepta cel mai puțin, în tablourile lui Rafael bunăoară.

Curențele de gîndire străină ce determină sensibilitatea pentru fantastic pornesc din Orient. Desigur că și Occidentul se infiltrează la rîndul său în Orient, impune influențe, determină modificări și se modifică el însuși, căci contactele între Europa și Asia *«nu au lipsit, și nici schimbările, nici chiar influențele, de cînd Alexandru a înfuzat budhismului antropozofismul divin al grecilor, pînă în secolul al XIX-lea, cînd prestigiul Orientului a început să crească pînă-ntr-atît în Occident, încît Germania, cu Schopenhauer printre alții, a devenit purtătoarea sa de cuvînt aproape.»***

Toată cultura helenistică marchează evident aceste schimburi și influențe reciproce și nu întîmplător, cu referire mai ales la manifestarea ei în Europa, s-a încetățenit expresia de baroc helenistic. Aceasta spre a marca devierea de la echilibrul clasic, pentru că în modalitățile limbajului plastic intervin perturbări menite să exprime un alt sentiment. Și iarăși nu întîmplător putem depista în această cultură prezența fantasticului, dacă n-ar fi să amintim decît propensiunea pentru gigantism.

Adoptînd forme de cultură occidentală, Orientul intro-

* Albert Camus: *Essais*, pg. 854; Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967.

** René Huyghe, op. cit., pg. 159.

duce în schimb în Europa un alt tip de relații ale Omului cu Universul, relații altcum nuanțate, firește, față de cele din sistemele clasice ale gîndirii orientale, modelate de alte determinante, uneori bastardizate în tot soiul de practici periferice, alteori restructurate de realitatea în care s-au impus, dar care nu se lasă abolită, și, acceptîndu-le, își pregătește revanșa.

Cea mai virulentă infuzie orientală în spiritul Occidentului o produce fără îndoială creștinismul. Caracterul amăgitor al vizibilului este violent afirmat. Dar nu mai e vorba de comunicare și contopire cu lumea, ca în cazul budhismului și taoismului, ci de negarea ei radicală în numele transcendenței. Orientalul aspiră la seninătate simpatizînd cu viața; europeanul convertit la creștinism năzuiește la o lume de dincolo, cea de aici fiind o piedică, o adversitate ce trebuie anihilată. Grecii o organizau pentru ca s-o umanizeze, s-o înfrumusețeze, să-i dea înfățișarea inteligibilă de care vorbea Malraux; creștinii o repudiază. Natura este izgonită, iar omul armonios nu se mai află în centrul lumii. Chipul său e disprețuit, umilit, abhorat; individul trebuie să dispară, să abdice de la el însuși, căci, odată organizată, noua religie aprigă și intolerantă, expresie a acelei gîndiri mărginite și rudimentare tipică tuturor fanatismelor, este prima formă europeană de totalitarism. *«Și dacă vine cineva la mine, spune evanghelistul Luca, și nu urăște pe tatăl său și pe mamă și pe femeie și pe copil și pe frați și pe surori, chiar și viața ea însăși, nu poate fi ucenicul meu.»* Abia spiritul franciscan se va apropia mai tîrziu de lumea vizibilului și-n *Laudele* Sfîntului Francesco din Assisi trebuie să vedem prima revanșă de răsunset a spiritului european de fond și-o erezie față de ortodoxia creștinismului primitiv.

Prelungind simbolismul de tip oriental, dar adaptat, iraționalismul creștin dezvoltă o artă abstractizantă, imaginea avînd menirea să exprime transcendența și devenind astfel vehiculul revelației. Către secolul al V-lea, Pseudo Denis Areopagitul va slăvi *«bezna»* care *«scaldă în minunate splendori sufletele lipsite de ochi»*.* Ochiul grecesc, concentrat spre armoniile acestei lumi, este înlocuit cu *«ochiul lăuntric»* al neo-platonicienilor, care preiau și adaptează în spiritul noii religii idealismul filozo-

fului elin. Dar adeseori acest ochi lăuntric nu va descoperi mingierile transcendenței ci doar spaima, într-o lume care nu mai corespunde imaginilor consolatoare ale rațiunii, căci existența unui Dumnezeu avan naște în mod firesc spaima, întunericul și monștri. Rațiunea, care se putea lipsi de zei, zeificându-se ea însăși, devine inefficientă; mai mult chiar: un mijloc diavolesc de ispitire. Izgonită sau uitată, ea va adormi lăsând scenă liberă fantasticului. Acceptându-l pe Dumnezeu, omul acceptă implicit principiul său antagonic: Diavolul — « maimuța lui Dumnezeu » — mult mai inventiv și mai prezent, dispensator al tuturor spaimelor, maestrul neîntrecut în născocirea de monștri, meniți să ia totul în deridere, cu care împânzește natura, îi strecoară perfid în făpturile însuflețite, în lucruri, pînă și în sufletul îngrozit al omului. Etichetarea Evului Mediu drept o epocă de totală beznă obscurantistă este o stupiditate de mult depășită pentru că această epocă gastează acea revanșă spectaculoasă a spiritului raționalist care-i Renașterea. În convulsiile sale putem urmări eforturile rațiunii de-a reieși la suprafață printr-o adaptare la condiționările inexorabile ale istoriei, și-i consolator să constăți că nici un întuneric nu poate rezista la nesfârșit, că orice forță opresivă conține în ea însăși, potrivit unei dialectici infailibile, germeii propriei sale distrugerii...

Dar chiar în cadrul creștinismului, o analiză mai amplă și mai sistematică ar impune nuanțări pe care încercarea de față, propunînd mai degrabă o schemă generală, nu și le poate îngădui. Cucerind Europa, noua religie este cucerită la rîndul ei, într-atît e de adevărat că ceea ce aservim ne înrobește. Ea se europenizează treptat, își șlefuește asperitățile și preia din substanța spiritului antichității. Este un proces subtil de întrepătrunderi ce marchează etape distincte în evoluția ei. Există un contrast evident între intransigența dogmatică a creștinismului evanghelic și sincretismele atît de heteroclite propuse de soluțiile gnostice, prin care temele creștine asimilează formule și cadre ale gîndirii Greciei, elemente din mitologia sa precum și alte diverse religii. Și, de asemenea, trebuie evidențiate aporturile, în etapa următoare, pînă la Sfîntul Augustin, ale neoplatonismului lui Plotin, în care distingem o latură raționalistă ce nu refuză o lume inteligibilă și în care își află ecou sentimentul grecesc de aderare la

natură. « *Iată, afirmă Plotin, referindu-se la umanitarismul creștin, oameni ce nu se dau îndărăt să numească frați pe cei mai josnici dintre ei, dar nu găsesc de cuviință să acorde acest nume soarelui, stelelor de pe cer...* » * Sînt cuvinte ce propun spiritul și tonul de mai tîrziu al *Laudelor* lui Francisco din Assisi.

Legăturile cu spiritul antichității nu se rupseseră așadar; ele răzbat în continuare din aluviunile depozitate de migrațiile barbare, și acestea de obîrșie orientală, în arhitectura merovingiană, bunăoară, se dezvoltă o dată cu renașterea carolingiană prelungită cu perioada culturii romanice, care ține la rîndul ei pînă către mijlocul secolului al XII-lea. Dar firele sînt încă ascunse. Este explicabil că în arta romanică teratologia importată din Orient cunoaște o mare înflorire. Făpturile monstruoase întregesc un bestiar fantastic extrem de bogat ce duce gîndul, prin contrast, la figurația animalieră din arta grecească, unde singurul animal cu drept de cetățenie este calul, pentru frumusețea lui nobilă. Pentru ochiul și mentalitatea europeană, toți acești monștri populează fantasticul, căci ei își modifică semnificația originară, ignorată, devenind întru chipările forțelor negre ale lumii de dincolo, mutație pe care Marcel Brion o explică. Redescoperirea din ce în ce mai insistentă a figurației umane, în comparație cu imagistica paleo-creștină, marchează desigur un progres, dar cît de departe sîntem încă de frumosul ideal antic și cît de ușor putem acorda valori fantastice acestei figurații în care abstracționismul bizantinizant se împletește cu ceea ce am putea numi astăzi desfigurare de tip expresionist.

Approape antitetic, goticul izgonește teratologicul; el dăinuiește ca reminiscență, căci arta se apropie de realitate și acceptă formele palpabile ale vieții.

Dacă pînă acum ideologia creștină era dominată de figura sfîntului Augustin (354-430) și sta sub semnul idealismului platonician, o dată cu Thomas d'Acvino, care preia gîndirea aristotelică, ea marchează un pas înainte în favoarea rațiunii, și apoi încă unul prin triumful filozofilor nominaliști. Aceștia afirmă existența reală a lucrurilor individuale, în opoziție cu « realiștii », care, continuînd idealismul platonician, susțineau realitatea noțiunilor generale (*universalia*), anterioare lucrurilor individuale. Artă își

359 * Cf. Albert Camus, op. cit., pg. 1287, *Entre Plotin et Saint Augustin*.

va sincroniza evoluția realistă, în accepția nominalistă bineînțeles. Este momentul amintit când se dezvoltă spiritul franciscan ilustrat de Cimabue și, după el, cu evidență marcată și strălucire de Giotto.

Dar iată că un nou amurg își îngroașă umbrele o dată cu sfârșitul Evului Mediu, amurg în care sufletul medieval agonizează cu violente convulsii. Secolul al XV-lea punctează o nouă criză morală a Europei și, ca atare, o anemie a puterilor rațiunii ce deschide iarăși, larg, porțile fantasticului. Dacă « în secolul XIII arta se adresează inteligenței, constată Emile Mâle, în secolele XIV și XV ea glăsuiește sensibilității, »*, iar sensibilitatea este mai puțin înclinată să asculte vocile rațiunii și mult mai ispitită de excесе. « Gîndirea religioasă, spune Johan Huizinga, nu cunoaște decît două extreme: să se tînguie de caracterul trecător al celor omenеști, de sfîrșitul puterii, slavei și plăcerii, de ofilirea frumuseții, și să jubileze pentru mîntuirea sufletului intru veșnică fericire. Tot ce se află între aceste două extreme rămîne neexprimat. »** Pesimismul, angoasa, deznađeјdea acestei epoci nu cunosc ideea rezonabilă de limită de care pomenea Camus. Obsesia violentă a morții, pentru că « nici o epocă nu a impus tuturor și în permanență ideea morții cu atita putere ca secolul al XV-lea »,*** cutremură imaginațiile înfricoșate de perspectiva trecerii « dincolo », neiertătoare precum o exprima și Villon:

« Știu, mari și mici, săraci, aлуți,
Cuminți, zurbavi, de orice spiță,
Mireni, prezviteri, mindri, sluți,
Inși mai de rind și Domni de viață,
Și Doamne mari cu cabaniță,
Oricum le-a fost în viață partea,
Purtînd boglar și-n păr căiță,
Îi ia, neosobindu-i, moartea. »****

Este epoca dansurilor macabre, a întîlnirilor dintre morți și vii (legendă budhistă la origine!), a schelete-

* Emile Mâle: *Arts et Artistes du Moyen Âge*, pg. 22, Flammarion, 1968.

** Johan Huizinga: *Amurgul Evului Mediu*, trad. de H.R. Radian, pg. 232, ed Univers 1970.

*** Johan Huizinga, op. cit., pag. 212.

**** *Opurile Magistrului François Villon*, în românește de Romulus Vulpescu, Editura Tineretului, 1958.

lor alegorice, a ispitirilor, a judecăților de apoi, căci ideea morții implică în mod obligatoriu pe aceea de judecată și de osindă. Și imaginile osindei abundă, rezultat parcă al unui sentiment colectiv de culpabilitate. Diavolul, « care acoperă cu aripile lui negre un pămînt întunecat » găsește* un climat ideal, și-și va pune la bătaie toată iscusința perversă pentru a se deghiza în mii de feluri, ajungînd să se prăsească monstruos pînă și cu obiectele cele mai inocente. E semnificativ faptul că marea sa înflorire o cunoaște nordul germanic al Europei, mai depăratat de seninătatea și echilibrul mediteranean, în operele unor artiști ca Bosch, Martin Schongauer, Urs Graf, Baldung Grien, Grünewald, Dürer, pînă în zorii secolului al XVI-lea. După un drum lung, plin de meandre, replieri și aparente abdicări, gîndirea Renașterii reasează omul în centrul Universului și reînvie spectaculos vechile idealuri ale spiritului occidental, exorcizează demonii și-i izgonește în tenebrele lor. Și chiar dacă ei mai reapar din cînd în cînd, răspîndind umbre amenințătoare, cu miros de catran și pucioasă, Renașterea se înscrie ca un moment solar în istoria civilizației europene, și e firesc ca focarul ei să fie Italia, atît de plină de amintirile antichității. « Nu s-ar crede, constata Poliziano, că Atena a fost nimicită și ocupată de barbari, ci că Atena a emigrat la Florența cu pămîntul și avuțl ei și că Florența a înghițit-o. » Dacă Reforma dezvoltă spiritul critic și implicit conștiința individualității, pentru că îndrumă credinciosul să cerceze izvoarele religiei și stimulează ca atare o artă realistă, Contra-Reforma ce urmează Conciliului din Trento revigorează iraționalismul credinței împotriva spiritului rațional și dezvoltă o artă patetică, somptuoasă, excesivă, fundată pe fervoarea mistică a sentimentelor colective, o artă ce caută « emoția și mișcarea cu orice preț » (Burckhardt), și anume barocul. Nu-i cazul să expunem teoriile uneori divergente cu privire la acest curent din punct de vedere istoric, teza de mai sus avînd suficiente temeiuri. În Italia, el apare după etapa manieristă, considerată de unii o formă de prebarochism. În ultimul timp Erwin Panofsky, printre alții, a infirmat această interpretare. Credem însă că sufletul manierist este totuși un suflet baroc. Oricum, manierismul se integrează și el într-un feno-

men general de criză. Prin insolitul căutărilor sale, prin exces metaforic, exagerare plastică, stridentă cromatică, el marchează o ruptură față de raționalismul renascentist și este, de asemenea, susceptibil de alunecări în fantastic. După cum îl definește unul dintre adversarii săi din secolul al XVII-lea, abatele Bellori, el este « *idee fantastă bazată pe meșteșug și nu pe imitație* ». Trebuie spus că această criză manieristă se afirmă și în restul Europei prin așa-numitul manierism târziu și însumează artiști în tablourile cărora iraționalul și fantasticul își găsesc bogate posibilități de expresie. El Greco, în secolul al XVI-lea, pictorii Școlii din Praga se integrează în acest curent.

Revenind la baroc, acesta refuză concepția ideală a naturii. Pasional și frenetic, Caravaggio respinge ideea, dar în cazul său barocismul va reprezenta o direcționare către realism. La vremea lor, teoreticienii barocului militează pentru o artă moralistă, ceea ce exclude, precum afirma Lionello Venturi, posibilitatea dezvoltării critice pozitive. Consecința directă este « *incurajarea reprezentării suferințelor fizice ale martirilor credinței, menită să suscite o voluptate particulară, ce a fost numită plăcere amestecată cu durere și bucurie, interpretându-se într-un mod nu prea decent catharsisul tragic al lui Aristotel* ».* Gândirea laică pe de altă parte generează și ea baroc fantastic, tinăra știință pervertindu-se adeseori în mistagogie. Climatul ce domnea la curtea pragheză a lui Rudolf al II-lea, admirabil evocat de Marcel Brion, o dovedește cu pitorească elocință. Din nou însă spiritul raționalist își pregătește revanșa. Tot secolul al XVII-lea este dominat precum se știe de gândirea carteziană ce stă la baza clasicismului. În pictură, Poussin reintroduce cu severitate controlul rațiunii.

În secolul următor, ofensiva se prelungește în gândirea iluministă. Un interes crescând se dezvoltă pentru antichitatea greco-romană, atacând pe plan artistic terminația rafinată și frivolă a barocismului, care-i rococoul. Idealuri antice resuscită în concepția neoclasicismului inițiat de Mengs și de Winckelmann. În celebrul său *Laocoon* (1766), Lessing refuza artelor vizuale accesul la invizibil, reducându-le menirea doar la exprimarea frumuseții proporțiilor fizice. În Franța, exponentul idealului neoclasic este Louis David.

* Lionello Venturi: *Histoire de la critique d'art*, pg. 114, Flammarion, 1968.

Desigur că optica neoclasicismului este excesivă; ea înclină exagerat celălalt taler al balanței și riscă în cele din urmă osificarea în academism.

Prin reacție, romantismul preconizează întoarcerea la Evul Mediu, și numai această preferință indică un tip de spiritualitate complet diferit. *Gothic revival* și prerafaeliții în Anglia, nazarenii lui Friederich Overbeck în Germania, puristii italieni, primitivismul îndreptat împotriva școlii lui David în Franța, sînt tot atâtea porți deschise unei inspirații ce refuză controlul rațiunii. Familiarele colocvii ale lui Blake cu îngerii și spiritele, coșmarurile lui Heinrich Füssli, diabolismul lui Goya marchează momente de dezlănțuire a fantasticului.

Ruskin își exprimă în această epocă rezervele față de Renaștere, reproșează marilor ei maestri faptul că sînt prea impregnați de spirit antic, cere artei « *să fixeze ceea ce-i fugitiv, să lumineze ceea ce-i de neînțeles, să intruchipeze ceea ce nu are măsură, să immortalizeze lucrurile care nu dăinuie* ». Supremul ei țel este « *tot ce-i infinit și miraculos, și ceea ce omul poate percepe fără să înțeleagă, să iubească fără să definească* ».

Simptomatic pentru gândirea artistică a secolului al XIX-lea este apariția conceptului de *Einfühlung* (empatie), enunțat de Herder și definit de Robert Vischer (1872). El ar echivala de fapt în modul cel mai apropiat tipul clasic de spiritualitate orientală. Potrivit acestui concept formele reale devin, prin simpatie, simboluri ale vieții lăuntrice și traduc aspirația panteistă de contopire cu Universul. În această lumină se pot interpreta peisajele vizionare ale lui Caspar David Friedrich, care sînt proiecții ale unor stări interioare.

Rațiunea și-a pierdut adoratorii, atît de zeloși în secolul trecut, încît, proclamînd-o Ființă supremă, au fost cit pe ce s-o mute în transcendență, oferindu-ne prin exces paradoxul unui raționalism irațional.

* *Vedeți domnilor*, declară sarcastic memorialistul din subterană al lui Dostoievski, *rațiunea e indiscutabil un lucru bun; dar rațiunea nu-i decît rațiune; ea satisface numai însușirea de-a raționa a omului, ... Eu, de pildă, vînd în chipul cel mai firesc să trăiesc pentru a-mi satisface întreaga capacitate vitală, nu pentru a-mi satisface doar capacitatea de a raționa, adică, să zicem, doar a douăzecă parte din întreaga-mi capacitate de a trăi. Ce este rațiunea?*

*Rățiunea știe numai ce-a apucat să afle (unele lucruri poate că n-o să le afle niciodată; chiar dacă asta nu-i o consolare, de ce n-am spune-o?)... »** Această capacitate de a trăi resurse latente, romantismul caută s-o activeze preconizând multiplicarea individualității cu ajutorul « paradisurilor artificiale »: alcoolul, tutunul, opiumul, hașishul, care stimulează prospectarea abisurilor lăuntrice ale omului. Către sfârșitul secolului, unul dintre reprezentanții simbolismului — care-i tot fenomen romantic, organizat — Odilon Redon, aduce parcă o concluzie a monologului dostoevskian când afirmă că « *totul se făptuiește prin supunere docilă la sosirea inconstientului* ».

Nu-i mai puțin adevărat însă că toată frenezia romantismului nu poate anihilia, totuși, o nevoie de stabilitate ce se traduce prin nostalgia armoniei și echilibrului clasic cerzbată bunăoară din cîntecul chinuit al unui Baudelaire, imaginînd, la modul romantic, tărîmul feeric atît de lorrainian pe alocuri, unde « *totu-i ordine și frumusețe, lux, calm și desfătare* », ** și unde fără îndoială mișcarea vrednică de ură nu deplasează conturile. *** Pentru a nu comenta tezismul raționalist cu care își încheie cariera poetică exaltatul Lautréamont, unul dintre părinții revendicați ai suprarealismului.

Fantasticul secolului nostru se dezvoltă la scara tragediilor ce îl cutremură. În acest secol în care seismele sociale au generat concepții totalitariste și genocide, acoperind fizionomia individuală a omului cu o mască de suferință modelată de cele mai crîncene războaie ale istoriei, cînd gîndirea deznădăjduită comunică un sentiment al absurdului într-o lume ce împlinînd apelul omenesc cu o tăcere irațională ****, cînd noii idoli, abstracți, ai celor mai bizare curente ideologice pretind singeroase ofrande, căci « *călăii de astăzi, o știe fiecare, sînt umaniști* » ***** cînd evoluția rapidă a științei, încărcată adeseori cu negre amenințări, modifică de la o zi la alta raporturile omului cu Universul, posi-

* Dostoevski: *Însemnări din subterană*, Opere, IV, pag. 149, trad. de V. Em. Galan și Igor Blok, E.L.U., 1968.

** Baudelaire: *Invitation au voyage*.

*** « Je hais le mouvement qui déplace les lignes ». (*Hymne à la Beauté*)

**** « L'absurde naît de la confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde ». Albert Camus, op. cit. pg. 117—118, *Le Mythe de Sisiph*.

***** Albert Camus, op. cit. pg. 1061, *Réflexions sur la guillotine*. 364

bilitățile fantasticului se largesc în mod considerabil. În artă, diversele curente printre care cele mai importante sînt expresionismul și suprarealismul prelungesc sensibilitatea de tip romantic și susțin înclinările felurite nuanțate ale viziunii fantastice. În mod paradoxal — aparent — tocmai descoperirile gîndirii eliberează demonii secolului nostru desghizîndu-i în veșminte noi, dar care nu le pot ascunde anumite trăsături de rudenie cu străbunii lor din iconografia tradițională. Sînt poate niște demoni mai complecși, pe măsura complexității omului contemporan asaltat de atîtea probleme, și, uneori, să recunoaștem, exagerat de cazuști. Minotaurii lui Picasso, avortonii setoși de identitate umană ai lui Bacon, jivinele metalice ale lui Lynn Chadwick, demonii de-o sarcastică jovialitate ai lui Miró, ciudatele triburi ale lui Yves Tanguy, sfincșii femele ale Leonorei Fini compun un bestiar ce traduce sumbre obsesii. Toți acești demoni apar și dispar într-o succesiune năucitoare, căci marea voluptate a « diavolului » este mobilitatea, principiul opus stabilității clasice, veșnica febră novatoare, neastîmpărul căutător de noi formule, ce nu dipreteuiește nici satisfacțiile frivole ale mondenității. Dar sarabanda lor plină de rumori nu acoperă vocile rațiunii. Și dacă putem considera epoca noastră drept o epocă de criză, nu trebuie să uităm că, așa cum s-a întîmplat în ajunul Renașterii, asemenea intermedii convulsionate creează, potrivit unei dialectici inexorabile, climatul necesar unor germinații pline de promisiuni. În această dualitate se implică în mod obligatoriu prezența fantasticului, căci fantasticul hazardează imagini ale necunoscutului cu tulburătoare sale probleme, pe care luciditatea rațiunii le va dezlega.

În eseu său despre baroc, devenit piesă esențială de referință, Eugenio d'Ors reînvie un concept provenind din neoplatonism și folosit mai ales de teologii alexandrini: acela de *eon*. « *Pentru alexandrini, un eon însemna o categorie care, în ciuda caracterului ei metafizic, adică în ciuda faptului că ea constituia în mod strict o categorie, avea o dezvoltare înscrisă în timp* »*.

Lansînd ipoteza existenței în cadrul istoriei a unei « plasmă generative » prin analogie cu plasma generativă a

* Eugenio d'Ors: *Lo Barroco*, pp. 72—73, Aguilar 19, traducere de Irina Runcan. 365

ființelor organice, « *invariabilă, folosind ca substrat stabil evenimentele omenești* » d'Ors conchide: « *Trebuie, în alți termeni, să se ia în considerație, în lanțul succesiunii istorice, unele elemente de constanță. Să se dea o legitimitate științifică existenței speciilor, existenței tipurilor; în loc să se exagereze, cum se obișnuiește în acest domeniu, importanța contribuțiilor succesive ale noutății* ».*

Așa își fundamentează d'Ors teza potrivit căreia barocul nu este doar un stil istoric localizat ci un stil universal de cultură, el fiind una din acele permanente conținute în plasma germinativă a istoriei umane. În dialectica istoriei, eonul barocului este principiul opus eonului clasicismului. Dacă cel de al doilea semnifică unitatea, primul este « *spirit și stil al dispersiunii, prototip al acelor manifestări polimorfe în care credem că distingem în fiecare zi mai ales prezența unui numitor comun, revelația secretului ce aparține unei anumite constante umane* ». În continuare, Eugenio d'Ors invocă teza profesorului Pierre Janet care « *studiind personalitatea umană și perturbările sale arată pînă la ce punct stadiul de ceneștezie, adică de conștiință a unității, este precar în om și cit de frecventă e tendința spre dezagregare mentală cînd tonusul vital slăbește* », pentru a întregi: « *stările patologice de pierdere sau de dedublare a personalității, de conștiință alternativă etc., exista deja în germen cînd acel stadiu superior pe care l-am putea denumi stadiul conștiinței clasice este deprimat dînd curs liber unei înfloriri multiple și vicioase, substituie barocă a eului unic. (...) Welgeist-ul are de asemenea tonusul său și grade mai ridicate sau mai coborîte ale acestui tonus. Cînd starea umanității este tonică, se impune „con-ul“ clasicismului; cînd tonicitatea slăbește, pe primul loc trece „con-ul“ Barocului. Primul produce în morfologie un fel de ceneștezie; al doilea se abandonează multipolarității sale, ce lasă să se reverse izvoarele bogate și tulburi ale subconștientului. Obiectul creat în primul caz are un contur și un centru; în al doilea caz e continuu și multipolar, îi lipsește un contur propriu și este supus unei atracții situate în afara lui ».*

Încercînd să delimităm, într-o schemă foarte generală momentele de intensitate ale imaginației fantastice, constatăm că ele coincid cu momentele de criză, cînd tonusul Welgeist-ului este mai anemiatic, anemiare produsă de grefarea pe organismul occidental a unor modalități de simțire și de gîndire indeobște exotice. Putem vorbi astfel de un fantastic alexandrin, de anume tipuri de fantastic medieval, de un fantastic manierist, baroc, romantic,

expresionist, suprarealist ș.a.m.d. Dar indiferent de modalitatea plastică a diferitelor tipuri de fantastic, ele dau expresie după părerea noastră aceluiași eon: al barocului. Cum desfășurarea istoriei ilustrează confruntarea permanentă a celor doi eoni, categoriile dialectice ale acestei confruntări pot fi regăsite departe în timp în gîndirea maniheistă, și mai departe încă în primele relații pe care Omul le statornicește cu Universul. Determinînd exact aceste relații, el caută să-și îndeplinească necesitatea consubstanțială de unitate. Răubine, întuneric-lumină, demoniac-divin, animalic-uman, pasiune-rațiune, deznădejde-speranță, tumult-calm, dezordine-organizare, baroc-clasic, iată opozițiile cu care operează această necesitate. Imaginile artei fantastice sînt întotdeauna incluse în primul termen al acestor binomi. Dar în măsura în care spiritul rațional elucidează problemele generate de aceste antimonii, denumirea de fantastic se menține doar în perspectiva judecății istorice, ca o etichetă de specie. Desigur că există probleme ce nu și-au primit răspunsul și atunci imaginea fantastică își menține caracterul fantastic intrinsec și fiorul, generînd totodată noi exprimări. Gîndirea rațională are menirea de a dezlega aceste probleme, pe care de fapt, integral sau pînă la o anumită limită, tot ea le-a adus în dezbatere. În această determinare reciprocă trebuie să vedem însăși condiția existenței noastre sensibile și gînditoare. Dualitatea permanentă a celor doi eoni menține un echilibru necesar, menit nu să ne dezarmeze ci să ne conserve încrederea. Veșnic pe buza necunoscutului și veșnic biruindu-l, pentru a descoperi noi necunoscuturi ce urmează a fi limpezi, iată dialectica necesară în drumul spinos al cunoașterii, condiția de-a nu renunța la facultățile conștiinței omenești, stimulentele energiei noastre existențiale. O lume de certitudine absolută este o utopie necesară; dacă, prin absurd, s-ar realiza, umanitatea ar încremeni sortită unei sclerozări definitive căci

...rendre la lumière
suppose d'ombre une morne moitié».*

Iar imaginile fantasticului înfățișează fața noastră umbrită, care se răsuște încet către soare.

MODEST MORARIU

* Eugenio d'Ors, op. cit. (ca și citatele ce urmează).

* Paul Valéry, *Le cimetière marin, Poésies*, Gallimard, 1942.

LISTA COMENTATĂ A ILUSTRAȚIILOR

1. ALBRECHT ALTDORFER. *Sfintul Gheorghe în pădure* (Alte Pinakothek, München)

În acest tablou, Sfintul Gheorghe este un cavaler german rătăcit în hățișurile milenare ale pădurii germanice. El poate trece și drept Siegfried din *Cîntecul Nibelungilor*, pornit în căutarea Brunhildei și a comorii lui Fafner. În prezența misterului, eroul se confruntă cu supranaturalul.

2. FRANSE MIHELIC. *Kurentul mort* (Gravură colorată pe lemn 0,477 x 0,698, 1955, Moderna Galerija, Ljubljana)

În tradiția populară iugoslavă, kurenții sînt măștile de carnaval țărănesc înfățișînd biruința Primăverii asupra Iernii. Moartea restituie cu brutalitate acestor personaje deghizate o realitate cumplită și imediată.

3. RODOLPHE BRES DIN. *Samariteanul milostiv* (Acvaforte, 1860, Cabinetul de Stampe, Biblioteca Națională, Paris)

Obsedat de amintirea sau de visul pădurii tropicale populate cu schelete și fantome, Bresdin amintește aici, prin migala execuției și precizia detaliilor, arta vechilor meșteri germani (a se compara cu Sfintul Gheorghe de Altdorfer). Dar ceea ce exercită o acțiune magică asupra privitorului este mai ales furnicarul halucinant al unei vieți vegetale smintite.

4. ROUSSEAU-VAMEȘUL. *Leul infometat* (Col. Franz Meyer, Zürich) Nu-i sigur că Rousseau ar fi participat,

369 așa cum afirma el, la campania din Mexic, dar plantele

exotice pe care le vedea în Jardin des Plantes și cele din junglele la care visa au creat atmosfera lumii fabuloase în care trăia cu imaginația.

5. FRANZ MARC. *Căprioare în pădure* (Pictură, 129 × 100, 1914, Karlsruhe Staatliche Kunsthalle)

În respirația panică a acestei păduri străvechi — antica pădure germană! — animalele și oamenii ajung să se unească atât de strâns încât devin inseparabili, indisociabili. Sortit să moară foarte tânăr, în război, Marc deținea sentimentul acelei comuniuni panteiste cu stihiele, ce îngăduie omului împrietenit cu lucrurile accesul la o viață superioară.

6. WIFREDO LAM. *Musafirii* (Col. d-lui și d-nei Copley) Iată geniile pădurii virgine și ale smireurilor, zeii-copaci și duhurile-șerpi, corciturile junglei care bîntuie jungla intelectuală a subconștientului nostru.

7. GIANBATTISTA TIEPOLO. *Scherzi di Fantasia: Descoperirea mormintului lui Pulcinella* (gravură)

Apariția lui Pulcinella în coșciug, pe cale de a învia, începînd să prindă viață în prezența unor bătrîni magicieni evrei, a unor tineri jertfitori și a unor păstorite de eglogă, lasă să se întrevadă subînțelesurile neliniștitoare, cu neputință de definit, ce prelungește în mister arta senzuală a lui Tiepolo.

8. RENÉ MAGRITTE. *Împărăția luminilor.*

S-ar crede că-i vorba de o căsuță pașnică dintr-un orășel oarecare, dar — atenție! — niște porți se deschid spre umbră, ceru-i luminat de ziua în timp ce casa și parcul se află în noapte, și apoi cit de suspect e dialogul dintre felinar și lampa solitarului din cameră!

9. *Fantasticul în natură.* Nepe (scorpion de apă) (Col. Boubée)

Care artist a născocit vreodată un diavol mai înspăimîntător? Și-i vorba de o făptură care trăiește cu adevărat!

10. ODILON REDON. *Păianjen surizător* (Cărbune pe hîrtie chamois, 0,95 × 0,39, Luvru)

Să exprimi răsfrîngerea unei expresii omenesti, integrată, printr-un capriciu îngăduit, într-un arabesc, iată ce spune chiar Redon, și ce a urmărit el să facă în acest desen îngrijorător.

11. ODILON REDON. *Înger bătrîn* (Cărbune și pastel, 0,510 × 0,360 către 1892, Petit Palais, Paris)

Ce-i mai rămîne unui înger care și-a pierdut tinerețea și frumusețea, atributele ființei sale angelice? Aripile nu pot să-l mai înalțe și să-l ducă spre cer. Banalitatea, uriciunea, mediocritatea omenească a și pus stăpînire pe îngerul căzut.

12. VICTOR HUGO. *Ciuperca* (Peniță, laviu, acuarelă, 1806, 0,48 × 0,61, casa lui Victor Hugo, Paris)

Poetul a ajutat hazardul petelor de cafea, de funingine, de cenușă, și a compus această gigantică criptogamă în preajma căreia totul pare minuscul. Ne gîndim, de asemenea, la ciupercile preistorice închipuite de ilustratorii lui Jules Verne pentru *Călătoria spre centrul pămîntului*.

13. MAESTRU TOSCAN DIN RENĂȘTERE. Peisaj fantezist pictat pe o placă de marmură *paesino* (0,08 × 0,16, Galeria Borghese, Roma)

Artiștii italieni ai Renașterii s-au amuzat adeseori pictînd pe plăci de marmură ale căror vene ofereau primele elemente ale unui peisaj. Tempesta excela în această tehnică. Autorul anonim al acestei picturi n-a adăugat aproape nimic în peisajul cu munte și orașe în ruine inventat de natură.

14. GUSTAVE DORÉ. *Corabie printre ghețari* (Laviu în tuș întărit cu efecte de gheață albă, pe hîrtie gălbuie, 0,59 × 0,45, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg)

Tema corăbiei prinsă de ghețari, pe care Doré a împrumutat-o din *The Rhytme of the Ancient Mariner*, de Coleridge, a fost tratată și de Caspar David Friedrich în faimosul *Naufragiu al Speranței*. Doré e însă mai vizionar, iar imaginea sa te duce cu gîndul la Olandezul zburător.

15. PIETER BRUEGEL. *Triumful morții* (Pictură pe lemn, 117×162, Prado)

În această extraordinară simfonie macabră, trimbițele funebre în care suflă scheletele concertează laolaltă cu dangătul bisericilor depărtate, iar peste toate acestea răsună zornăitul zglobiu și feroce al oaselor scheletelor.

16. EDVARD MUNCH. *Tinăra fată și moartea* (Desen, Muzeul din Oslo)

17. NICKLAS MANUEL DEUTSCH. *Moartea și tinăra femeie* (Tempera pe lemn, 0,38×0,29, Kunstmuseum, Basel)

18. FÉLICIEN ROPS. *Moartea care dansează* (Gravură, Cabinetul de Stampe al Bibliotecii regale din Belgia, Bruxelles)

Moartea împrumută armele seducției și tulbură atât bărbații cât și femeile, hărăzidu-i astfel osindei veșnice. Dansatoarea provocatoare a lui Rops, bătrînul brutal al pictorului-lăncier, amanta romantică a lui Munch sînt tot atîtea măști ce adaogă noi episoade în *suita* tradițională a dansului macabru.

19. C. HUYBERTS. *Bocalul* (Gravură reprezentînd preparate anatomice, extrasă din *Thesaurus Anatomicus* de Fr. Ruysch, 1701, Biblioteca Națională, Paris)

Făcută *ad vivum*, pe viu, scrie chiar pe gravură. Această mină umplută cu viscere, și brațele retezate înfășurate într-o pinză cu franjuri... Ca și în *Călărețul* doctorului Fragonard, documentul atinge o frumusețe tristă și deznădăjduită ce amintește sunetele unui *memento mori*.

20. C. HUYBERTS. *Frontispiciu la Thesaurus Anatomicus* de Fr. Ruysch (1701, Biblioteca Națională, Paris)

Aceste schelete de copii, care-și șterg orbitele goale cu o batistă de pinză de păianjen sau un petec de giulgiu tocit de vreme pînă la urzeală, plîng după viața lor prea scurtă. Un bocet burlesc și lăcrămos al bieteii naturi omenești pentru vremelnicia condiției sale, pe scena teatrului morții.

21. *Capela mortuară a Capucinilor* (Biserica Santa Maria de la Concezione, Roma)

Realizată din oseminte, decorația capelei este în cel mai pur stil rococo, a cărui grație capricioasă știe să scoată, din această materie funebră, o frumusețe paradoxală și încîntătoare.

22. *Călărețul* lui Fragonard (Școala veterinară din Alfort)

Aceasta nu-i propriu-zis o « operă de artă » ci un preparat anatomic realizat de doctorul Fragonard, fratele pictorului. Ecorșați, pentru a permite studiul musculaturii, calul și călărețul au dobîndit o viață fantastică înfricoșătoare, evocînd în mod dramatic cavalerii Apocalipsei. Analiza trupului de bărbat dovedește că e vorba de un băiat de cincisprezece ani.

23. FRANCISCO GOYA. *Bătrîn rătăcind printre fantome* (Planșă din *Disparates*, Cabinetul de Stampe, Biblioteca Națională, Paris).

Una dintre cele mai ciudate și mai enigmatice acvaforte de Goya. Cum să interpretăm trupul lungit pe jos în acea lumină bizară? Și chiar bătrînul, nu-i oare o fantomă sau un dublu?

24. HOKUSAI. *Scheletul Kohadei arătîndu-se ucigașului ei* (Gravură colorată pe lemn, trasă de Hyaku Monogatari, 1830. Cabinetul de Stampe)

Ucigașul care doarme se va trezi pentru a vedea, înclinat asupra-i și dînd în lături musticarul patului, scheletul victimei sale. Aceasta nu se numără printre cele mai cumplite fantome ale « maestrului spectrelor », dar este în orice caz una dintre cele mai convingătoare.

25. MONSŪ DESIDERIO. *Monumente într-un peisaj* (Musée des Arts Décoratifs, Paris)

Enigmaticul pictor cunoscut sub numele tradițional de Monsū Desiderio (Didier, Barra, François de Nome?) a înfățișat mai ales scene nocturne cu edificii în ruine sau amenințate de ruină, populate de statui fantomale. Aici, un clar de lună neverosimil proiectează pe zidul bisericii umbra crucii sfîntului Andrei.

26. PAUL KLEE. *O foaie din Cartea Orașelor* (Gravură pe fond de cretă pe hirtie și lemn, 0,425 × 0,315, 1928, Kunstmuseum, Basel)

Tablourile de orașe se inserează printre peisajele de dantelă ale lui Klee, o țesătură aproape impalpabilă, un păienjenis de edificii, înzestrat în plus cu imaterialitatea visurilor.

27. ERASTUS SALISBURY FIELD. *Monumentul istoric al Republicii Americane* (The Morgan Wesson Memorial Collection)

Un Monsù Desiderio aruncat în America celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea închină întru gloria țării sale un buchet de turnuri Babel preludiind zgirienorii și în care sînt reprezentate toate stilurile lumii vechi. Un delir lucid și un presentiment fantastic; și cîtă ciudățenie captivantă în fiecare detaliu al acestor basorelieuri în care se agită mii de personaje!

28. FABRICIO CLERICI. *Somnul roman* (Pictură, 1,50 × 1,20, prima versiune, 1953, col. part.)

Statui smulse din ruine, relieve și cadavre de schingiuiți scoase din catacombe populează acest edificiu absurd în care abandonul, degradarea, paragina întrețin un soi de fermentație nefastă.

29. ALBERTO GIACOMETTI. *Personaj* (Pictură 0,72 × 0,50, 1957, col. part.)

Un personaj însuflețit? Fantoma unui om viu? Un elemental? La acest nivel, asemenea distincții nu spun mare lucru. Între materia solidă și non-substanțialitatea visului există un număr incalculabil de grade de soliditate, de realitate.

30. *Duhuri pictate* (Frescă rupestră din Macheke, Rhodesia de sud)

Boșimanii socotesc umbra omului ca un soi de trup complementar, un duh legat de picioarele făpturii însuflețite. Când omul moare, duhul îi supraviețuiește, plutește prin spațiu, geniu enigmatic și redutabil.

31. TOM RING. *Retablul Judecării de apoi* (Panoul central, detaliu, pictură pe lemn, către 1550—1555, Muzeul arhiepiscopal din Utrecht)

Așezată chiar în centrul Judecării de apoi, moartea nu-i o metaforă ci un arcaș hain și care țintește... pe cine? Chiar pe privitor, care primește săgeata drept în inimă.

32. FRANCIS BACON. *Studiu pentru un personaj* (Col. part.)

Gol, dezarmat, ridicol, jalnic, urlind de spaimă și de durere, iată poate chiar omul în care s-a înfipt săgeata Scheletului arcaș din Utrecht: simțim că lovitura a nimerit în plin.

33. EDVARD MUNCH: *Strigătul*.

34. EDVARD MUNCH. *Mama moartă* (Pictură, 1m. × 0,90, 1899—1900, Kunsthalle, Bremen)

Fixitatea privirii, gestul, atît de frecvent la personajele lui Munch, de a-și astupa urechile, sugerează «strigătul» pe care individul îl aude în el însuși în clipa cînd spaima crește pînă la nebunie.

35. JOHN MARTIN. *Satan zburind peste fluviul Infernului* (Acvaforte, ilustrație pentru *Paradisul pierdut* de Milton)

Extraordinarul pictor romantic englez, maestrul unor peisaje nesfîrșite, pustii și halucinante, a fost și un minunat gravor. Satanul său, ca și al lui Milton, cu al cărui geniu se înrudește, seamănă cu un erou byronian: iată infernul prin excelență romantic, cu dureroasa lui noblețe și tristețe.

36. GIAN-BATTISTA PIRANESI. *Închisoare* (Plansa nr. 9 din culegerea *Carceri d'Invenzione*, col. part., Paris)

Temnițe ciclopice în care se invirt roți gigantice tocmai bune pentru a schingiui pe ele titani, scări căscate peste prăpăstiile carcerelor denumite *in-pace*, peste un labirint de celule oarbe și încăperi de tortură... desenatorul exact al ruinelor romane dă friu liber aici tuturor exceselor genului sau nocturn.

37. FRANCISCO GOYA. *Panica sau Gigantul* (Prado)

Poate că această pinză conține o intenție de satiră politică, și Gigantul este o alegorie a poporului spaniol războindu-se cu armatele lui Napoleon, dar nu-i exclus ca spaima

familiară pictorului să simbolizeze, într-un mod mai general, brutalitatea năpraznică a Fatalității.

38. SOLANA. *Dansul morții* (Col. J. Valero, Madrid)
Apoteoza funebră compusă de Solana, fiu spiritual al lui Valdés Leal, este în același timp o judecată de apoi, un dans macabru, un triumf al morții. Toate acestea sînt exprimate cu un amestec de realism și de misticism, de ironie și de sumbră oroare, în cea mai bună tradiție spaniolă.

39. GIORGIO GHISI. *Învierea cărnii la Judecata de apoi* (Gravură, 1544, Cabinetul de stampe, Biblioteca Națională, Paris)

Barocul e gata să invadeze Renașterea; sarcofagele gravate de acest discipol al lui Marc Antoniu sînt clasice, dar peisajul cu munți și sprințarele schelete care se firitesc cu prilejul învierii lor încep să dobîndească din plin dramatismul « marelui teatru al morții ».

40. ALESSANDRO MAGNASCO. *Novicii* (Fosta colecție Brass)

Chiar atunci cînd înfățișează o bibliotecă pașnică de mînăstire, ce te îndeamnă la studiu, Magnasco introduce acolo, fără să vrea, o atmosferă de sabat, de vrăjitorie și farmece. Universul său este o lume blestemată, iar personajele care îl populează niște damnați, mistuiți de focul iadului.

41. JAN MANDYN. *Ispitirea sfintului Cristofor* (Pictură pe lemn, 0,58×0,76, Biblioteca Universității din Liège)
Infernul își desfășoară aici toate minunățiile pentru a-l înfricoșa pe sfîntul Cristofor în timp ce trece riul, purtînd Pruncul în brațe. Diavolul caută să-l împiedice să-și împlinească rolul de podar cumsecade, unealtă indispensabilă întru izbăvirea omenirii. Dar, ca și sfîntul Anton în astfel de împrejurări, el rezistă capcanelor iraționalului, le ignoră...

42. URS GRAF. *Diavolul și lăncierul* (Desen cu penița, 1516, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum, Basel)

43. SALVATOR ROSA. *Ispitirea sfintului Anton* (Pictură 0,96×0,78, Pinacoteca Rambaldi di Coldirodi, San Remo)

44. VICTOR BRAUNER. *Experiența nefericită* (Pictură 0,73×0,60, 1951, col. part.)

45. HOKUSAI. *Femeie-șarpe fumînd* (Gravură colorată pe lemn, Cabinetul de stampe, Biblioteca Națională, Paris)

Ingeniozitatea artiștilor în a reprezenta și a-și reprezenta diavolul — sau, cel puțin, diabolicul — este de o nesfîrșită bogăție. Aceste patru exemple vor da o idee cu privire la minunile imaginației.

46. MATTHIAS GRÜNEWALD. *Ispitirea sfintului Anton* (Retablul de la Isenheim, detaliu, muzeul Unterlinden, Colmar)

Infernul se dezlănțuie cu o năpraznică violență materială în această Ispitare în care ingeniozitatea pictorului a compus cu fragmente de animale reale niște corcitură hidoase. Diavolul cu înfățișare omenească, care a luat cartea de rugăciuni a sfîntului, este acoperit cu pustule sifilitice.

47. SALVADOR DALI. *Ispitirea sfintului Anton* (Pictură, col. part.)

Adevărata ispitire este aceea care asaltează inteligența și rațiunea, încercînd să-l convingă pe om că, în ciuda ogicii creațiunii divine, există elefanți cocoțați pe nesfîrșite picioare de păianjen. Oare din acest punct de vedere fantasticul nu-i și una dintre ispitele majore oferite spiritului nostru?

48. JACQUES CALLOT. Gravură înfățișînd o scenă de teatru.

Iată infernul de operă desfășurîndu-și baletul comic și îngrijorător printre focurile de artificii ale unui infern burlesc și aproape simpatice. Și totuși, ce sentiment de neliniște se ascunde în dosul acestui caraghioslic, ce amenințări emană din acești diavoli-insecte!

49. HIERONYMUS BOSCH. *Infernul* (Detaliu, Escorial)
Rodnică în născociri năstrușnice și cumplite, imaginația lui Bosch înfățișează aici un infern sordid, burlesc și hidos, unde fiecare viciu primește pedeapsa potrivită simțului care i-a folosit drept instrument.

50. JAKOB ISAAC SWANENBURGH. *Infernul* (Pictură 1,01 × 1,49, muzeul Pomorskoie, Gdansk)

Cu pinzele sale zdrențuite, aripi de corb, perdele de catafale, barca lui Caron transporta prin văzduh încărcătura de osîndiți și de suflete chinuite. Și de pe podul ameiților, pe care trec procesiunile morților, ciorchini de nefericiți se rostogolesc în apele Acheronului.

51. WRANGELSCHRANK. Panou de marchetărie pe lemn (Augsburg, 1556, Landesmuseum, Münster în Westfalen)

Halucinante orașe în ruine își largesc perspectivele în spațiul iluzionist pe care autorul acestei neverosimile capodopere de ebenist îl prelungește pînă în infinit. Și ce caută aici aceste jucării de lemn, și maimuța și lupul, cu mădulare articulate? Să fie oare niște călăuze printre minunățiile trompe l'œil-ului?

52. ARCIMBOLDO. *Alegoria apei* (Viena, Kunsthistorisches Museum)

Arhitectura de pești, de mamifere marine ce compune acest cap și ruiește de apă sărată și răspîndește un miros puternic de alge. Fiecare parte a capului trăiește o viață proprie, și capul însuși este o făptură însuflețită și plină de energie, de autoritate și de aroganță.

53—54 GIOVANNI BATTISTA BRACELLI. *Duelul pentru Lina de aur. Corabia* (Gravuri, Cabinetul de stampe, Biblioteca Națională, Paris)

Gravorul italian din secolul al XVII-lea a compus o suită stranie de personaje construite cu ajutorul unor obiecte uzuale, buloane, arcure, lanțuri. Aceste asamblaje metalice sînt locuite de pasiunea furioasă ce stîrnește încăierarea hoților Linei de aur. Și ce voluptoasă năclă pentru o călătorie spre Cytera este corabia alcătuită din trupuri înlănțuite de femei!

55. HANS BALDUNG GRIEN. *Grăjdarul fermecat* (Gravură pe lemn, 1544, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strasbourg)

Calul magic, zeu sau demon, a ucis argatul peste cadavrul cărnii vrăjitoarea scutură torța nenorocirilor.

56. JOSSE DE MOMPER. *Iarna* (Pictură, 0,52 × 0,39, col. Robert Lebel)

Spre deosebire de « capetele compuse » ale lui Arcimboldo, alcătuite din animale sau din obiecte uzuale, capetele lui Momper, înfățișînd anotimpurile, sînt construite din elemente de peisaj. Aici, în aceste stînci, tufişuri, case și cascade, se organizează imaginea sufletului Terrei.

57. YVES TANGUY. *Procepe* (Col. André Breton)

Universul lui Tanguy este una dintre acele lumi non-existente, dar *posibile*, despre care vorbea Klee. Făpturile ce populează tablourile sale nu seamănă cu nimic cunoscut, dar au o personalitate intensă: s-ar putea scrie cronică poporului alcătuit de ele, istoria nașterii societăților pe care le formează și declinul lor.

58. WILLIAM BLACKIE. *Dante întâlnește pe Beatrice* (Aquarelă 0,37 × 0,52, 1824—27, Tate Gallery, Londra)
Imaginația vizionară a lui Blackie se împacă foarte bine cu formele clasice de o substanțială materialitate. Pictorul rămîne foarte fidel textului dantesc, de a cărui magnificență supranaturală caută să se apropie.

59. LEONOR FINI. *Memoria geologică* (Pictură, col. part.)

Aici oamenii se deosebesc greu de materie, și în timp ce ei se întorc la indeterminatul geologic, stîncă dobîndește un suflet, își diversifică pietrele și metalele. « Te teme-n orbul mur de-un ochi ce te pîndește... » spunea Gérard de Nerval.

60. JAMES ENSOR. *Pierrot și scheletele* (Pictură, col. C. Jussiaut, Anvers)

Scheletul în costumație de carnaval și acel Pierrot mascat constituie o stranie societate din care omenescul pare izgonit. Și cine știe dacă însuși Pierrot nu-i un schelet

deghizat? Maestru al echivocului, Ensor îi dă aici chipul cel mai înfricoșător.

61. DINO BUZZATI. *Un sfârșit de lume* (Pictură, col. part.)

Unul dintre numeroasele sfârșituri de lume, posibile, gîndește artistul. Într-o zi, pe cerul obișnuit, peste terasele familiare, unde își întinde rufăria marele oraș, se ivește vecinătatea înfricoșătoare a unui astru necunoscut — sau prea tirziu cunoscut — și universul, ieșindu-și din țîțîni, începe să se dizloce.

62. ERNST FUCHS. *Îngerul morții la intrarea în Purgatoriu* (Pictură 1953—56, col. part.)

La poarta Purgatoriului unde acest Dante al lui Blacke o întâlnește pe Beatrice (Divina Comedie, Purg., canto 29), Fuchs înalță un monstru ciudat care domnește peste labirinturi și osuare, executat cu migală și precizia rafinată a vechilor maeștrii germani.

63. GIORGIO DE CHIRICO. *Spaima plecării* (Pictură 1913—14, Albright Art Gallery, Buffalo)

În orașul neverosimil de pustiu, din care oamenii au dispărut, lucrurile dobîndesc o existență activă și violentă; între ele, zone groase de mister, de somn cataleptic. Ce se va întimpla la deșteptare? Ce va ieși din acest camion de transportat mobilă părăsit în fața colonadelor?

64. ROBERT VICKREY. *Labirintul* (Tempera cu caseină pe masonit, 0,32 x 0,48, 1951, Whitney Museum of American Art)

La ce cotitură din acest labirint bîntuit de umbre stranii își va întâlni călugărița rătăcită în meandrele geometrice dublura fantomală, diabolică, ce o așteaptă în dosul unei oglinzi-perdea?

65. WALTER-KURT WIEMKEN. *Viața* (Pictură, 1935, Kunstmuseum, Basel)

Acest pictor mort la vîrsta de treizeci și trei de ani creează aici o imagine ironică și dureroasă, comandată de un sfînx-teatru al cărui corp închide enigme ineputabile. 380

66. EDWARD JOHN BURRA. *Balul spînzuraților* (Acuarelă, 1937, Museum of Modern Art, New York)

Acest supraréalist american evocă în pictura de față, a cărei verticală exprimă povara trupului celui spînzurat, toată absurditatea, incoerența și grozăvia unei epoci ce se dă în vînt după picanterii sadice.

67. GÉRARD VULLIAMY. *Calul Troian* (Pictură, 1937, col. part.)

Aici nu mai este vorba de un cal spintecat, ci de un întreg univers, tîrît în urgiile războiului și ale catastrofelor, vomînd viscere în virteul ameiților al autodistrugerii.

68. LYNN CHADWICK. *Străinul* (Sculptură în fier, 1954, col. Metzenberg, Chicago)

Din ce astru îndepărtat ne-a venit această pasăre de metal, străină de planeta noastră, acest om cu mască ascuțită, cu domino de carnaval funebru, bine înfipt pe pămîntul nostru în cele patru picioare-cui?

69. MAX ERNST. *Euclide* (1945), col. J. și D. de Menil, Houston, Texas)

Această figură îngrijorătoare, arhitecturată din enigme geometrice, reprezintă un aspect al fantasticului lui Max Ernst, foarte deosebit de orașele părăsite și de peisajele madreporice. Mai puțin organic, mai intelectual, fantasticul din *Euclide* deschide labirinturi bizare în calea curiozităților rațiunii.

70. AMÉDÉE DE LA PATELLIÈRE. *Natura moartă cu cer de furtună* (Col. part.)

Nimic evident fantastic aici, dar, în schimb, un tragism immanent. Sub nouri gri și negri ce vestesc furtuni, obiectele trezite din tăcerea materiei sînt gata să-și înceapă viața lor secretă, necunoscută oamenilor.

71. JEAN-IGNACE-ISODORE GÉRARD GRAND-VILLE. *O vizită la Luvru* (Litografie extrasă din volumul *Altă lume*, Cabinetul de stampe, Biblioteca Națională, Paris)

În acest muzeu al demenței și al absurdului, obiectele și personajele din tablouri se năpustesc asupra vizita- 381

torului, fructele din naturile moarte ies din cadrul lor pentru a se lăsa ciugulite de păsări; totuși, gesturile lor smintite sînt îndrumate de o anume logică secretă.

72. PAUL DELVAUX. *Orașul neliniștit* (Pictură, 2 x 2,47, 1941, col. Demol, Bruxelles)

Incongruentul și insolitul își desfășoară ciudatele serbări în aceste orașe ale lui Delvaux, în care se îngrămădesc ruinele unor cetăți antice populate de o mulțime huimacă de sonnambuli, rătăcind mecanic prin nopțe.

73. MAXIME VAN DE WOESSTIJNE. *Autoportret* (Pictură, col. part)

Compatriot actual al lui James Ensor, Wojjstyne provoacă în noi aceeași neliniște arătîndu-ne un fragment de chip omenesc închis într-o ladă purtată ea însăși de un personaj minuscul. Ce iscusit ar interpreta psihopații această compoziție!

74. STANISLAO LEPRI. *Călărețul singuratic* (Desen, colecția Pierre Guérin)

Înfășurat în bandaje ca un Lazăr înviat din morți, «Călărețul singuratic» se sprijină de acest cal-mai-mult-decît-de-lemn, de acest cal-copac, cu picioare-ramuri, cu copite înrădăcinate în sol: bidiviu desăvîrșit pentru o cavalcadă în veșnicie.

75. LOUIS MICHEL EILSHEMIUS. *Vîntul după-amiezii* (Pictură, 1899, Museum of Modern Art, New York)

Acest pictor «naiv» american înfățișează «vîntul după-amiezii», sub forma unor nimfe purtate de briză prin văzduh, zburdînd și zbenguindu-se, libere, fericite, lipsite de greutate.

76. RICHARD OELZE. *Așteptare* (Pictură, 1936, Museum of Modern Art, New York)

Ce așteaptă oare acești bărbați, aceste femei, în prezența unui cer care se împovărează cu bezne, a copacilor îngrijorători, scâlțați în fosforescențe? Un taifun? O simplă furtună? sau, cine știe, chiar Judecata de Apoi? Oare această inefabilă situație extremă nu-i o reprezentare a Fantasticului pur?

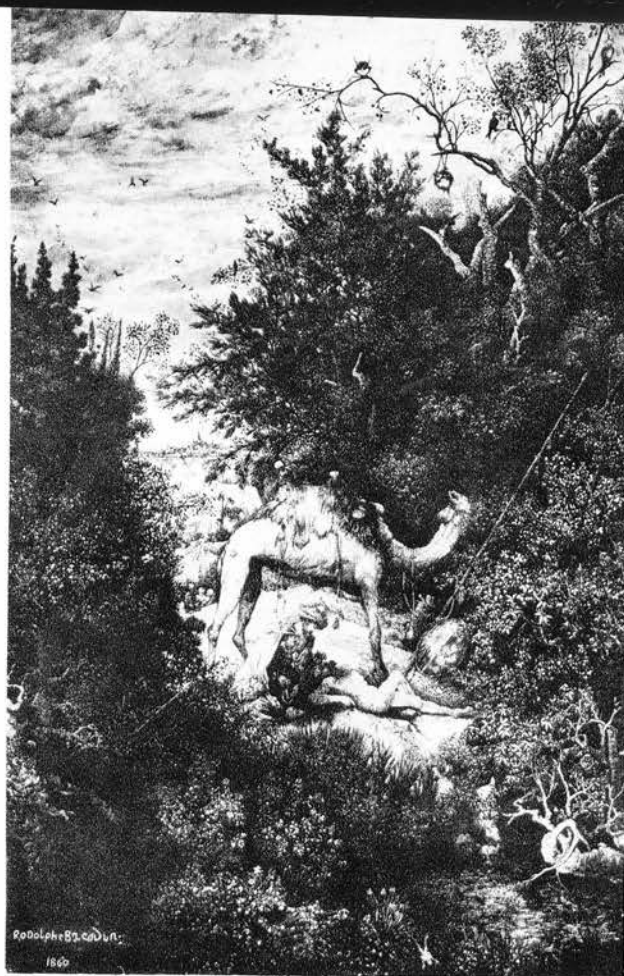
ILUSTRAȚII



1

2





3

1. ALBRECHT ALTDORFER — Sfântul Gheorghe în pădure
2. FRANSE MIHELIC — Kurentul mort
3. RODOLPHE BRES DIN — Samariteanul milostiv
4. ROUSSEAU-VAMEȘUL — Leul înfometat
5. FRANZ MARC — Căprioare în pădure



4



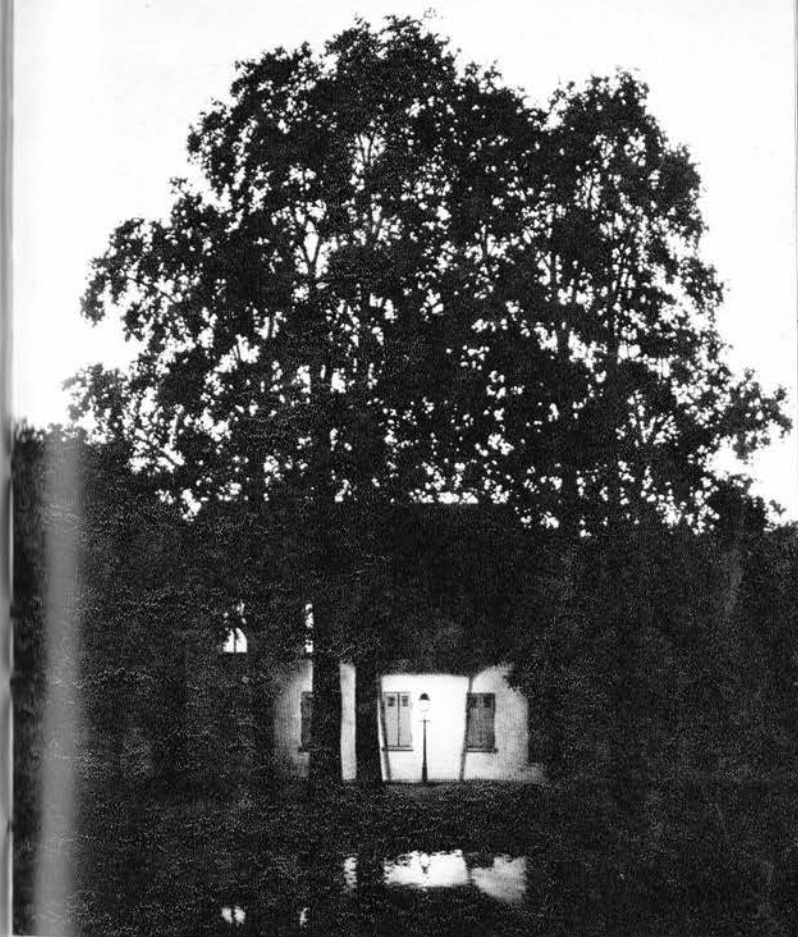
5



6



7

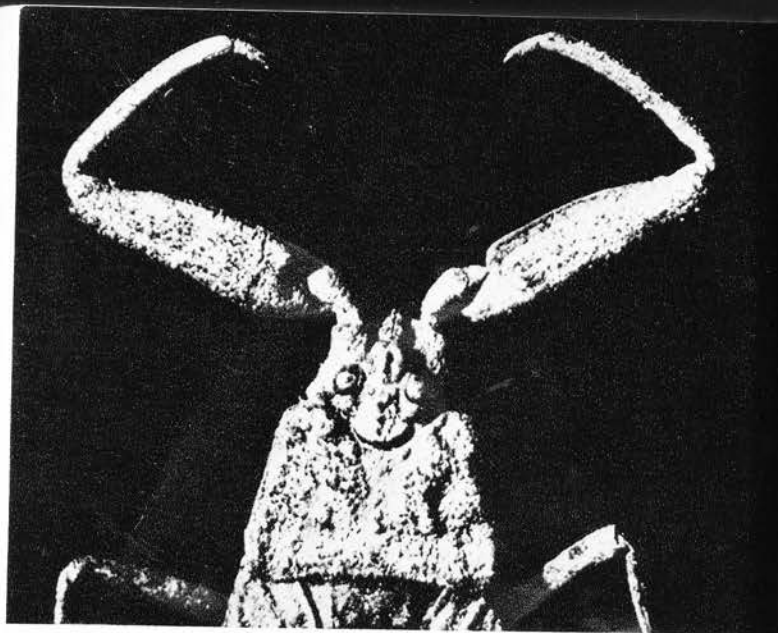


8

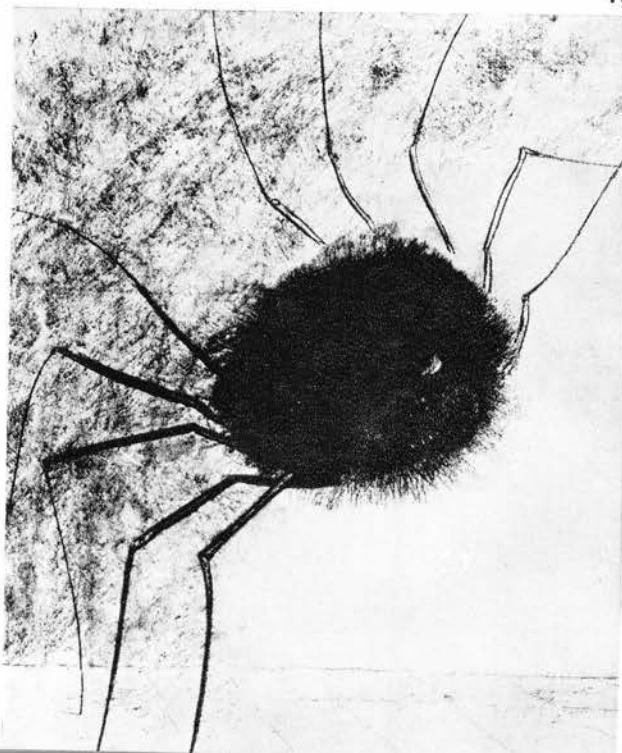
6. WIFREDO LAM — *Musafirii*

7. GIANBATTISTA TIEPOLO — *Scherzi di Fantasia: Scoperta
mormintului lui Pulcinella*

8. RENÉ MAGRITTE — *Împărăția luminilor*



9



10

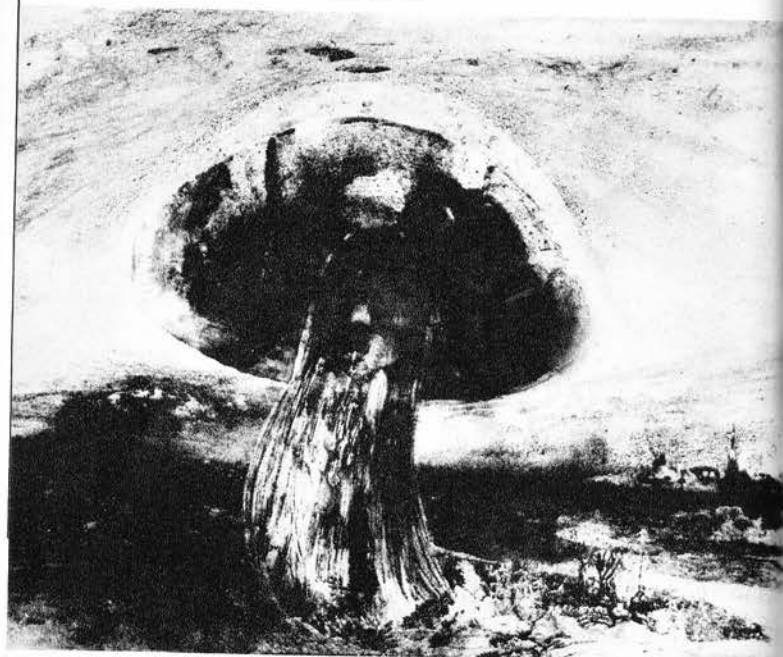
9. *Fantasticul în natură — Nepe*

10. ODILON REDON — *Păianjen surizător*

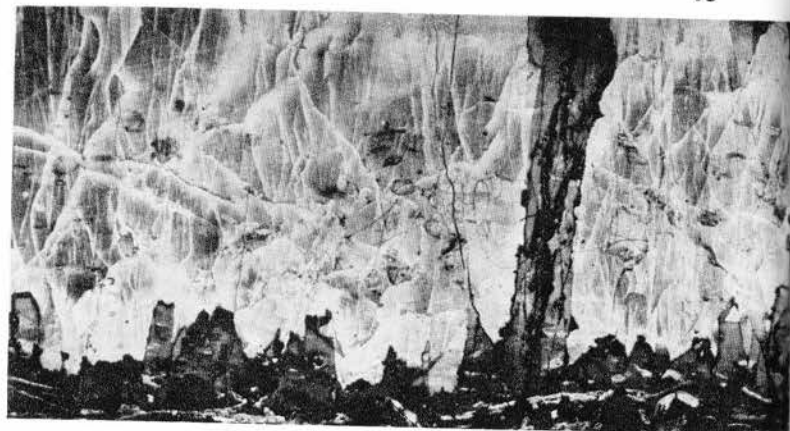
11. ODILON REDON — *Înger bătrîn*

11





12



13

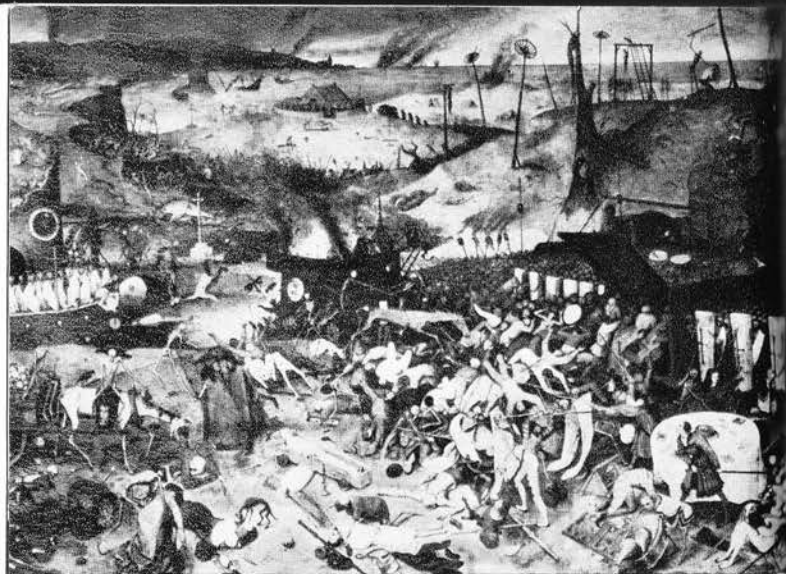


14

12. VICTOR HUGO — *Ciuperca*

13. MAESTRU TOSCAN DIN RENĂȘTERE — *Peisaj fantezist*
pictat pe o placă de marmă paesino

14. GUSTAVE DORÉ — *Corabie printre ghețari*



15



16

15. PIETER BRUEGEL — *Triumful morții*

16. EDVARD MUNCH — *Tinăra fată și moartea*

17. NICKLAS MANUEL DEUTSCH — *Moartea și tinăra femeie*

17





18



19

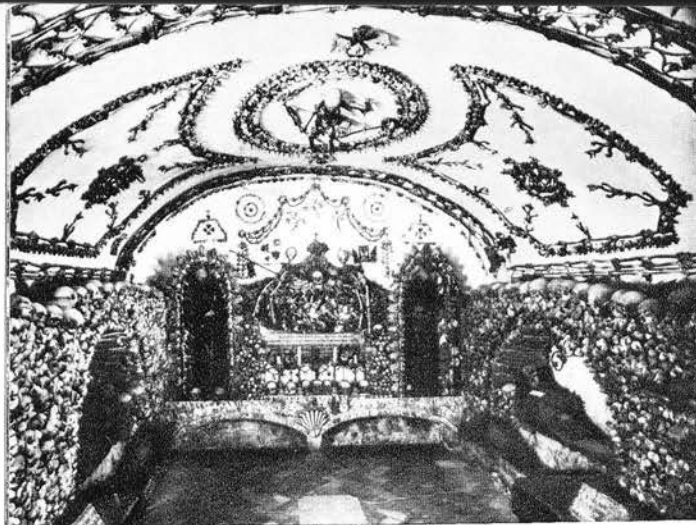
18. FÉLICIEN ROPS —
Moartea care dansează

19. C. HUYBERTS —
Bocalul

20. C. HUYBERTS —
*Frontispiciu la The-
saurus Anatomicus de Fr. Ruysch*

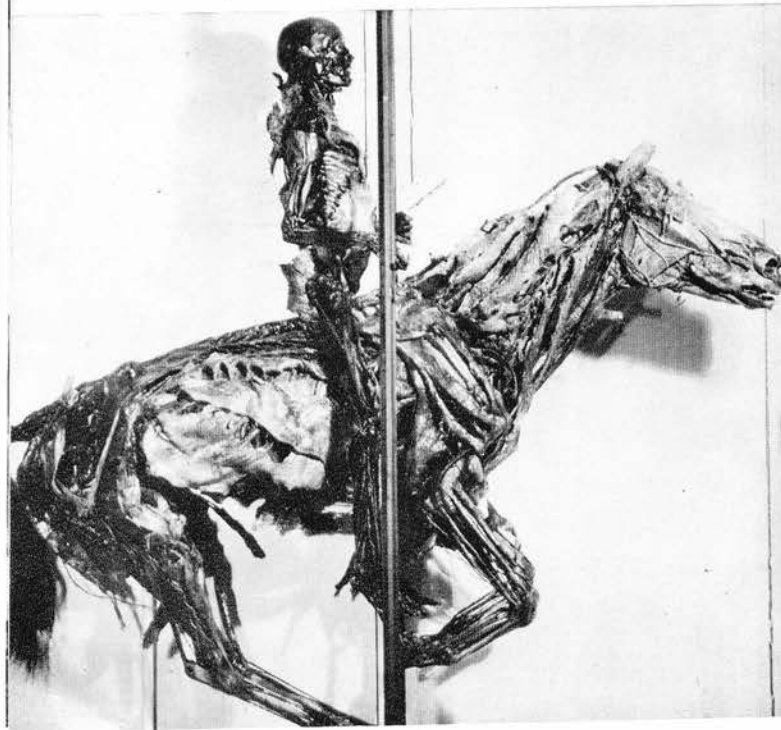
20





21

22



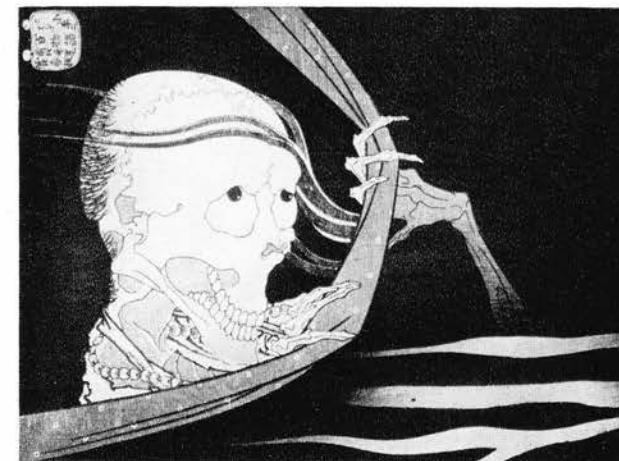
23

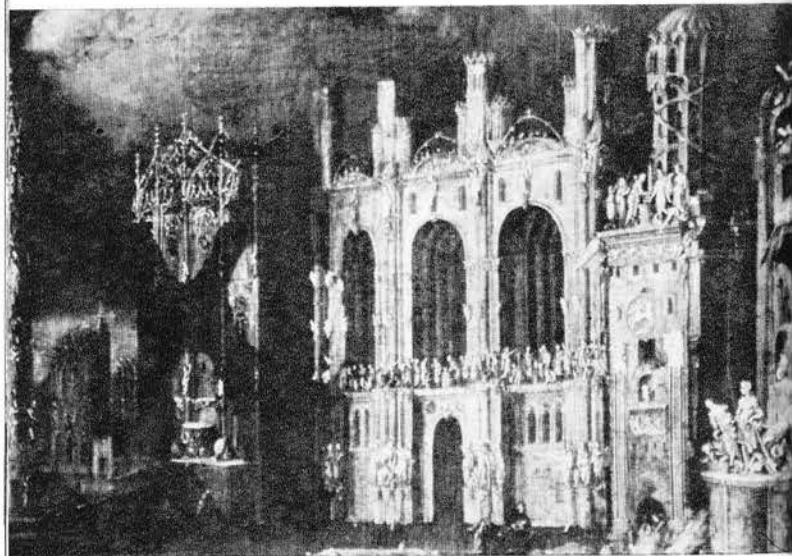
21. Capela mortuară a Capucinilor

22. Călărețul lui FRAGONARD

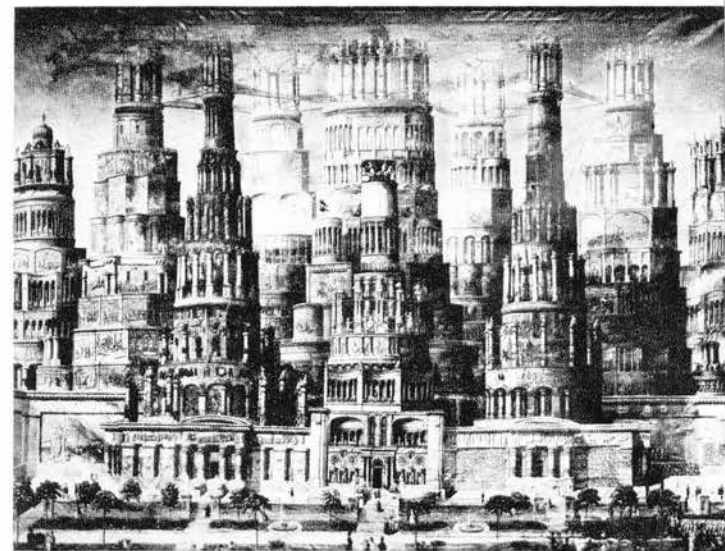
23. FRANCISCO GOYA — Bătrîn rătăcind printre fante

24. HOKUSAI — Scheletul Kohadei arătându-se ucigașului ei

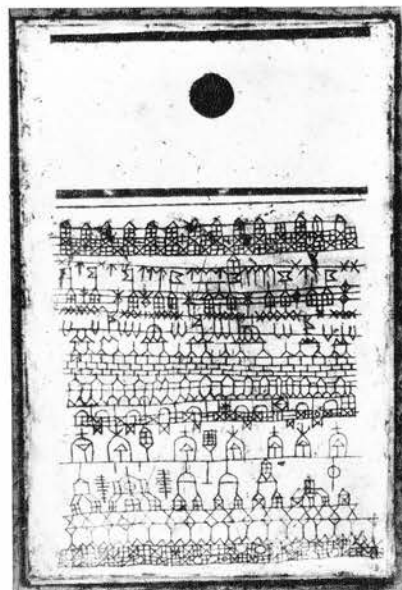




25



27



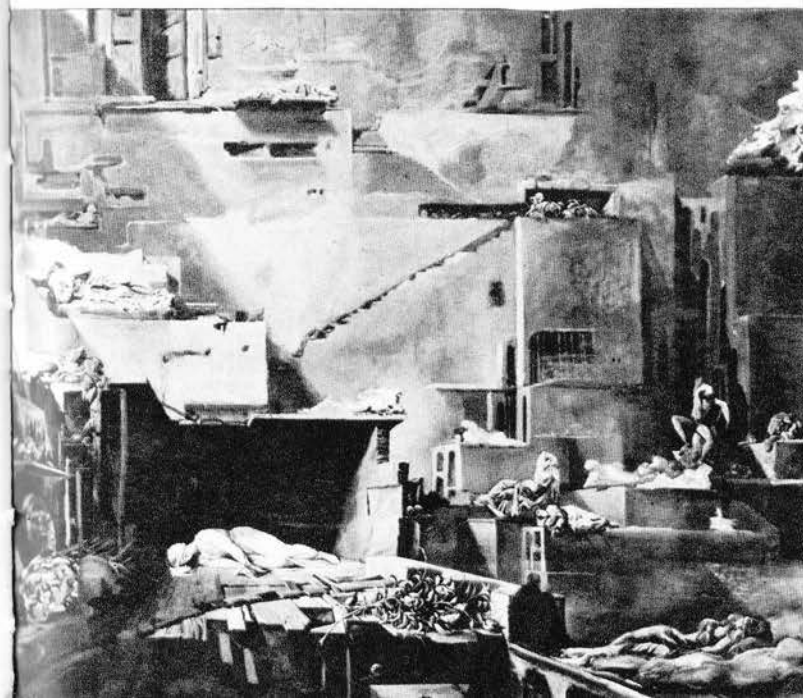
26

25. MONSÙ DESIDERIO — Monumente într-un peisaj

26. PAUL KLEE — O foaie din Cartea Orașelor

27. ERASTUS SALISBURY FIELD — Monumentul istoric al Republicii Americane

28. FABRICIO CLERICI — Somnul roman



28

29. ALBERTO GIACOMETTI — *Personaj*

30. *Duhuri pictate*

31. TOM RING — *Retablul Judecării de apoi*

30



29



31





32. FRANCIS BACON —
*Studiu pentru un per-
sonaj*

33. EDVARD MUNCH —
Strigătul

34. EDVARD MUNCH —
Mama moartă



← 32

33

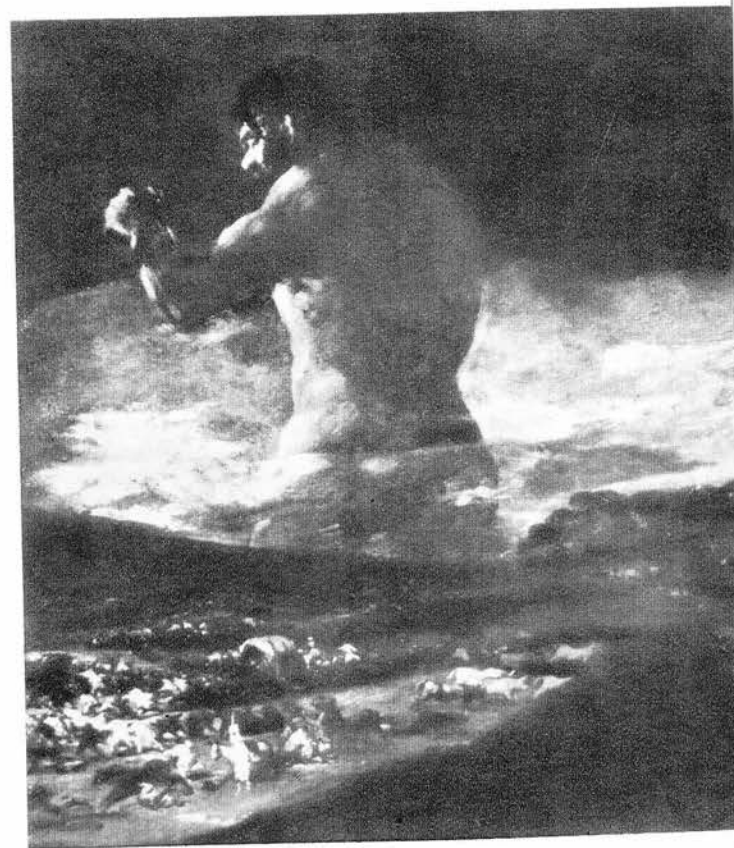
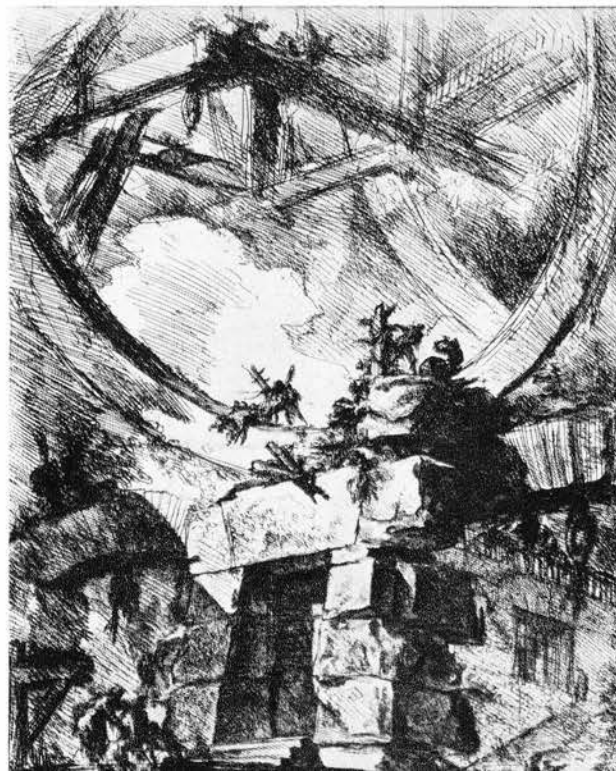
34





35

36

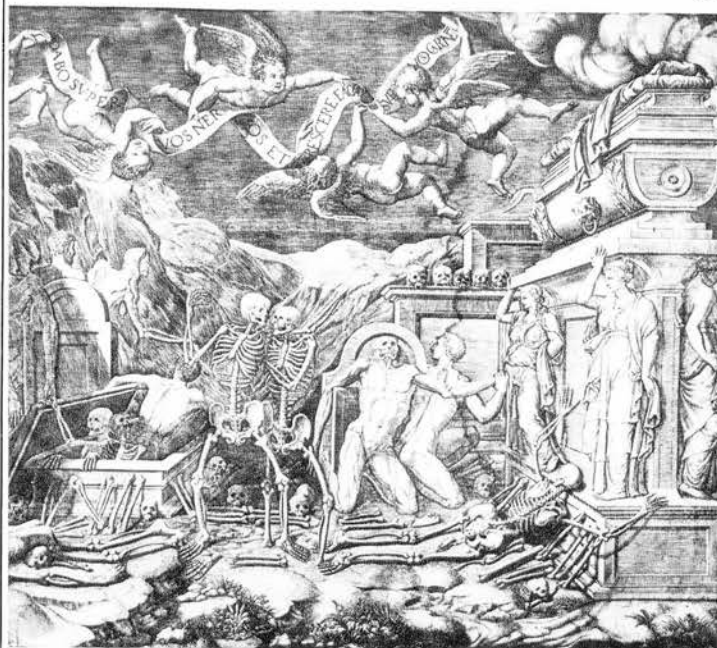


37

35. JOHN MARTIN — Satan zburînd peste fluviul Infernului
 36. GIAN-BATTISTA PIRANESI — Închisoare
 37. FRANCISCO GOYA — Panica sau Gigantul



36



39

38. SOLANA — *Dan-sul morții*

39. GIORGIO GHISI — *Învierea cărnii la Judecata de apoi*

40. ALESSANDRO MAGNASCO — *Novicii*

41. JAN MANDYN — *Ispitirea sfântului Cristofor*



40



41

42. URS GRAF --
Diavolul și lăncierul

43. SALVATOR
ROSA -- Ispitirea
sfântului Anton

44. VICTOR BRAU-
NER -- Experiența
nefericită

45. HOKUSAI -- Fe-
meie-șarpe fumînd



42



44

43



45



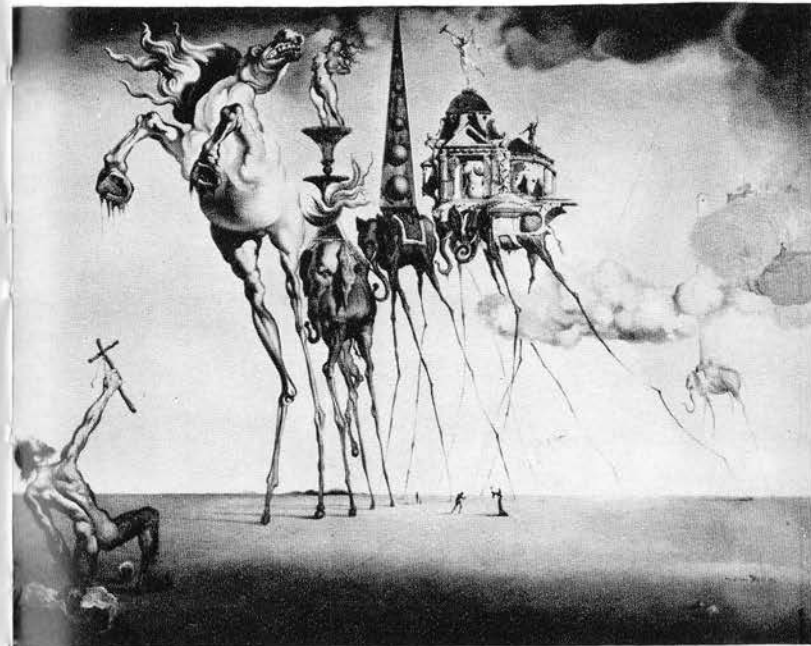


46

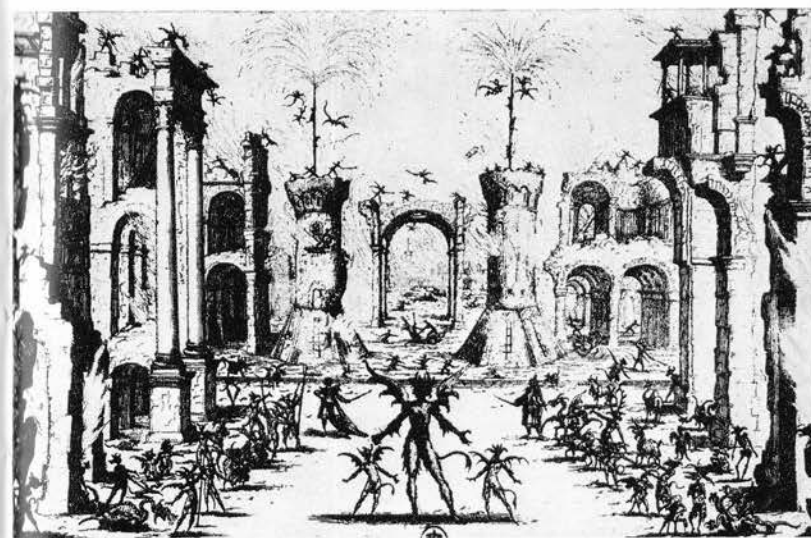
46. MATTHIAS GRÜNEWALD — Ispitirea sfântului Anton

47. SALVADOR DALI — Ispitirea sfântului Anton

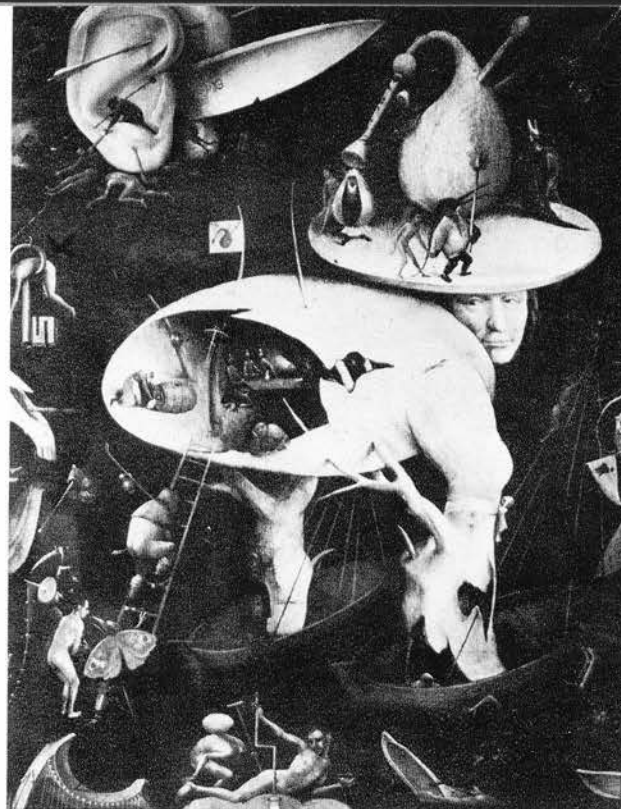
48. JACQUES CALLOT — Gravură înfățișând o scenă de teatru



47



48



49

50



49. HIERONYMUS BOSCH — *Infernul* — Detaliu

50. JAKOB ISAAC SWANENBURGH — *Infernul*

51. WRANGELSCRANK — Panou de marchetărie pe lemn

51



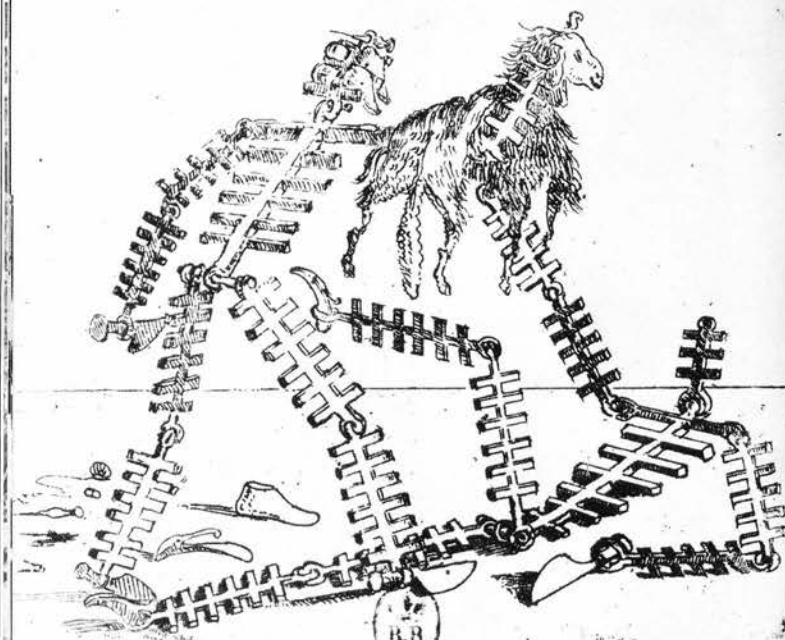


52

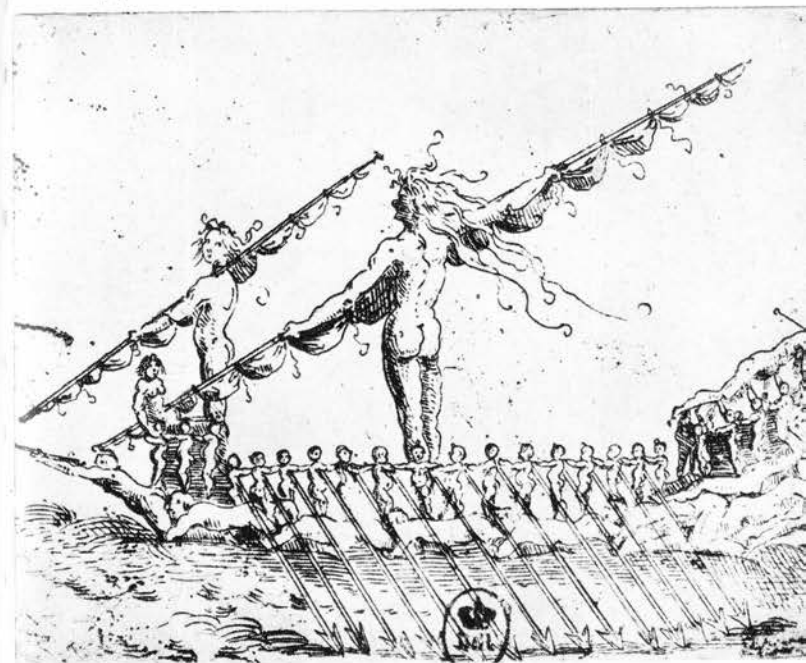
52. ARCIMBOLDO — *Alegoria apei*

53—54. GIOVANNI BATTISTA BRACELLI. *Duelul pentru Lina de aur. Corabia*

53



54





55

55. HANS BALDUNG GRIEN — *Grăjdarul fermecat*



56

56. JOSSE DE MOMPER — *Iarna*



57

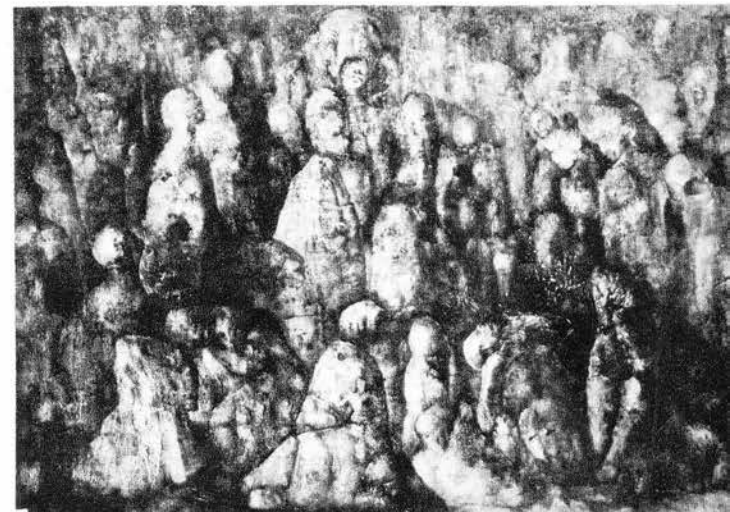
57. YVES TANGUY — Proesepe

58. WILLIAM BLACKE — Dante întâlnește pe Beatrice

59. LEONOR FINI — Memoria geologică

60. JAMES ENSOR — Pierrot și scheletele

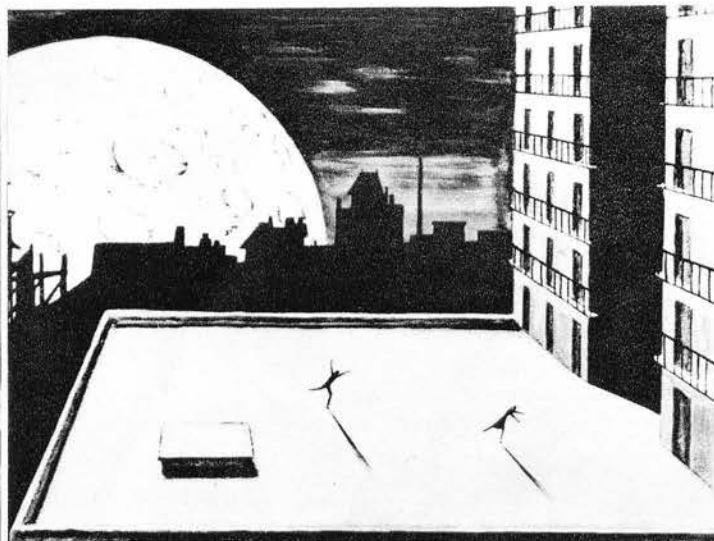
58



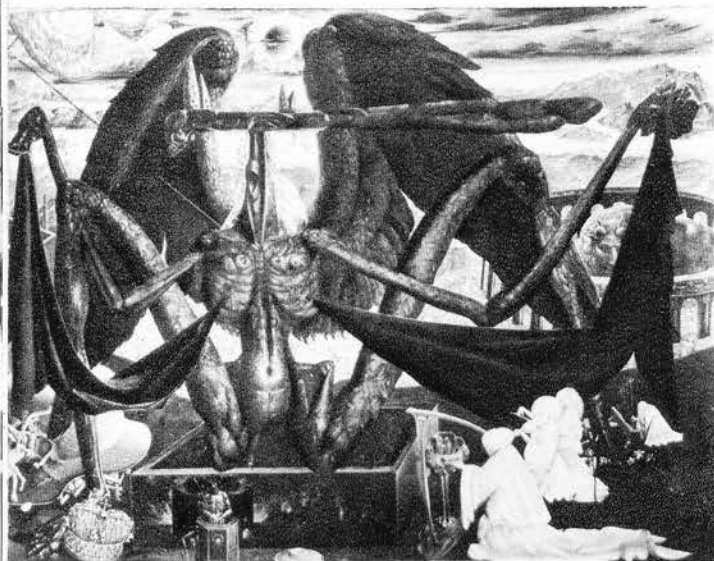
59

60

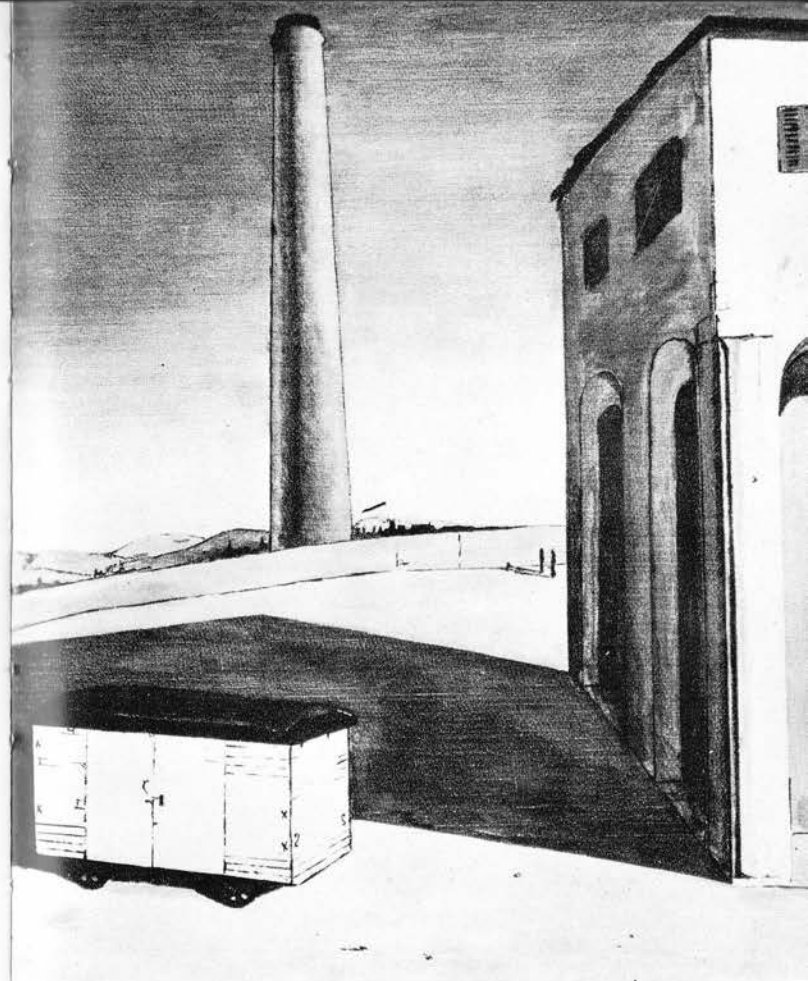




61



62

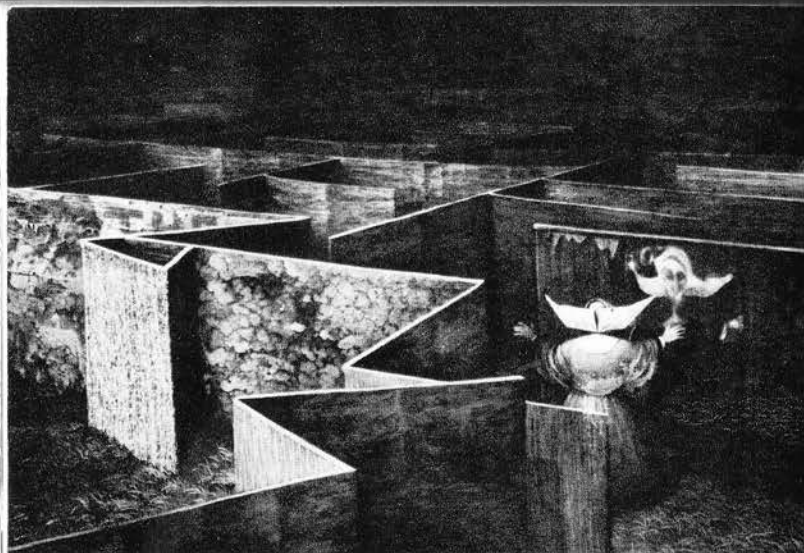


63

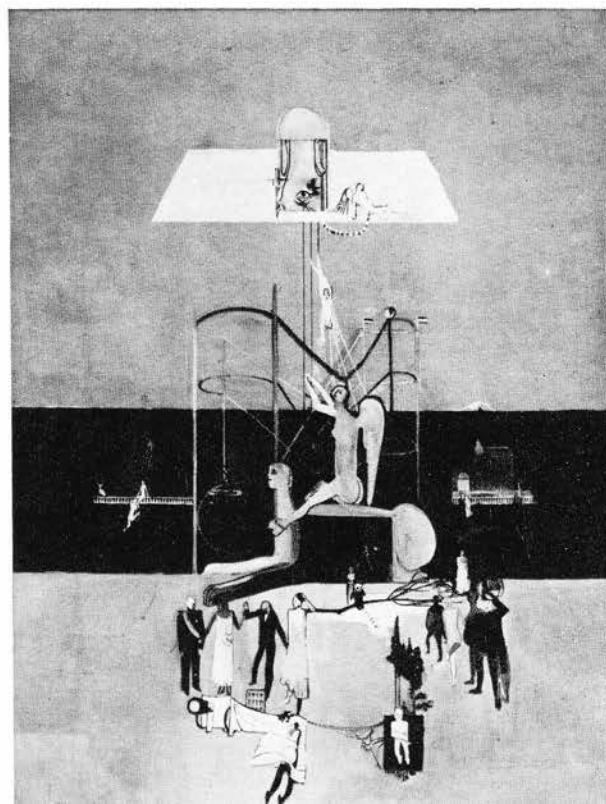
61. DINO BUZZATI — *Un sfârșit de lume*

62. ERNST FUCHS — *Îngerul Morții la intrarea în Purgatoriu*

63. GIORGIO DE CHIRICO — *Spaima plecării*



64



65



66

64. ROBERT VICKREY — *Labirintul*

65. WALTER-KURT WIEMKEN — *Viața*

66. EDWARD JOHN BURRA — *Balul spinzuraților*

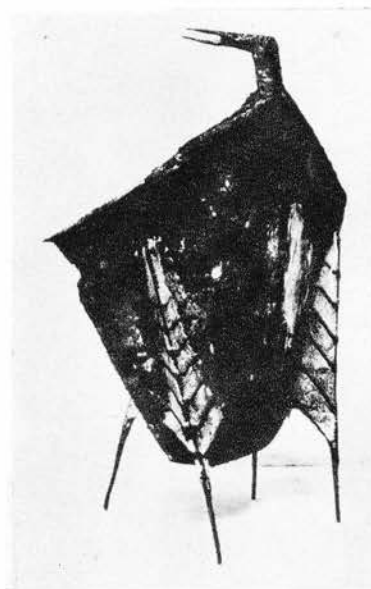


67. GÉRARD VULLIAMY — *Calul Troian*

68. LYNN CHADWICK — *Străinul*

69. MAX ERNST — *Euclide*

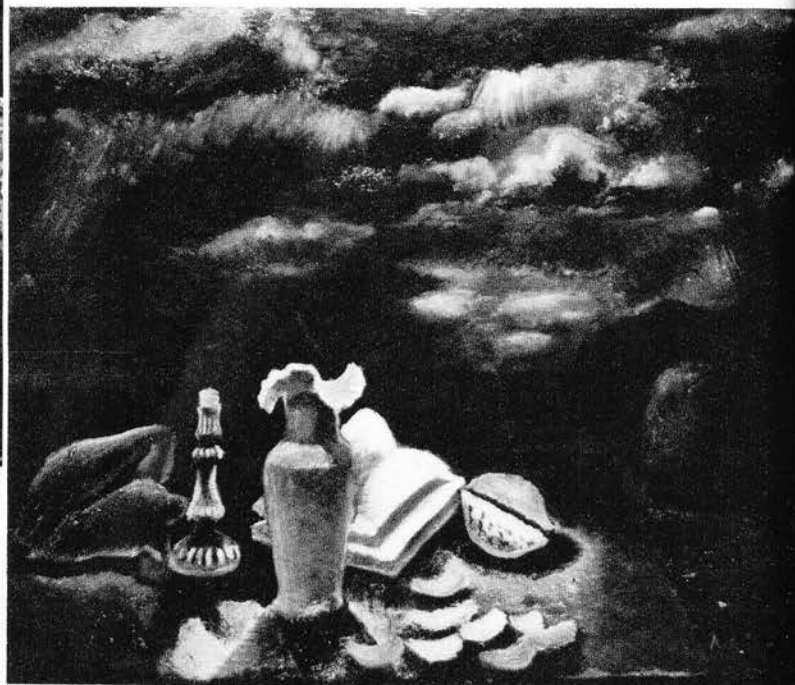
67



68



69

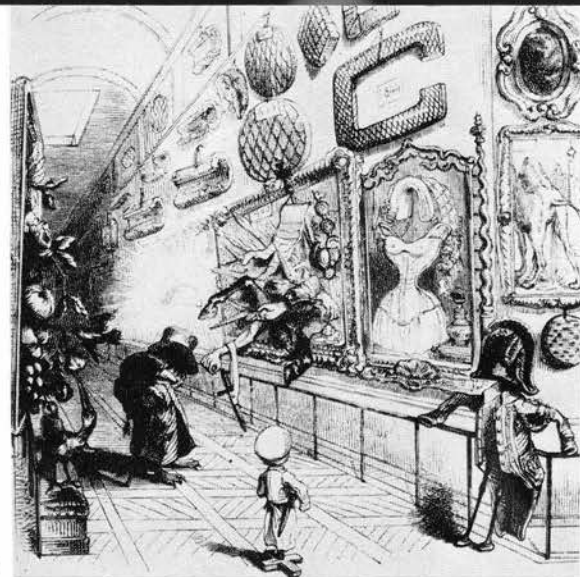


70

70. AMÉDÉE DE LA PATELLIÈRE — *Notura moartă cu cer de furtună*

71. JEAN-IGNACE-ISODORE GÉRARD GRANDVILLE — *O vizită la Luvru*

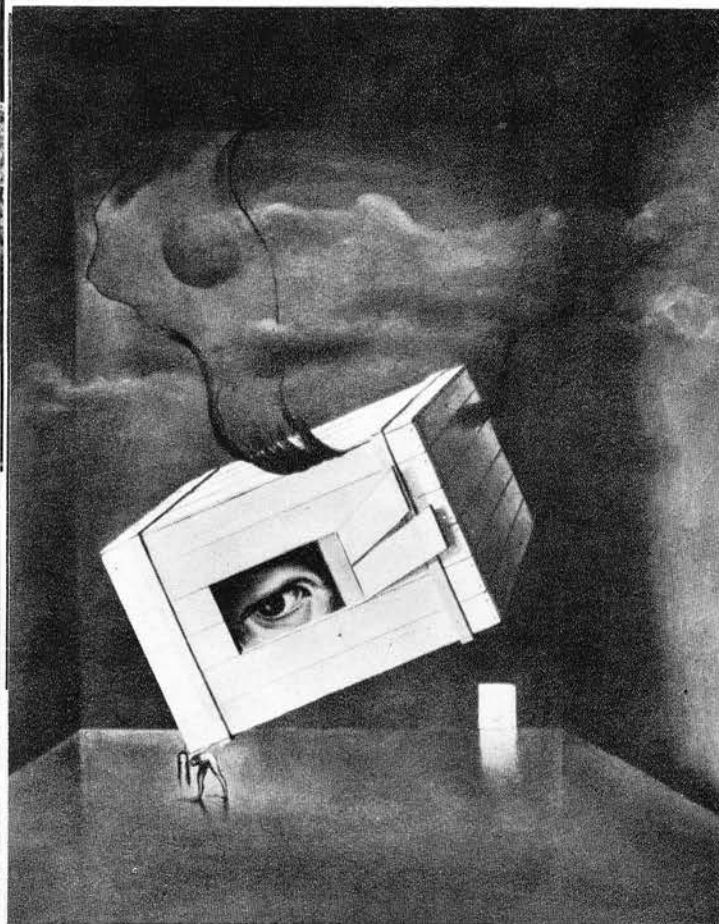
72. PAUL DELVAUX — *Orașul neliniștit*



71

72





73

73. MAXIME VAN DE WOESTIJNE — *Autoportret*

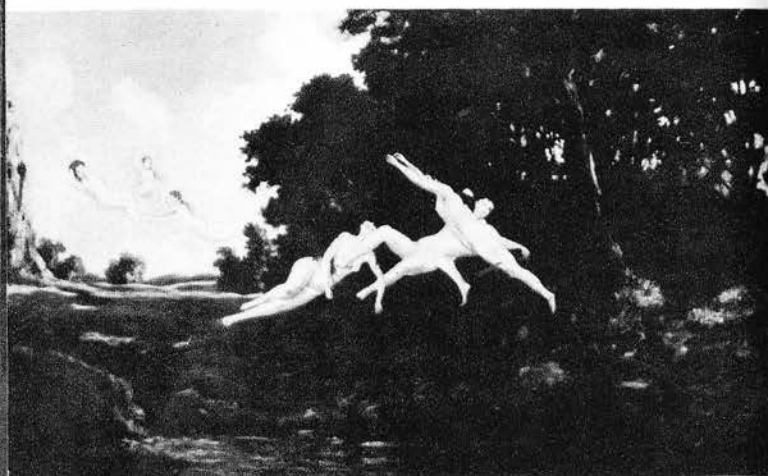
74. STANISLAO LEPRI — *Călărețul singuratic*

75. LOUIS MICHEL EILSHEMIUS — *Vîntul după-amiezii*

76. RICHARD OELZE — *Așteptare*



74



75



76

CUPRINS

INTRODUCERE 5

I. PĂDUREA BÎNTUITĂ 9

Pădurea originară și spaimile ancestrale. Altdorfer, Wolf Huber, Caspar David Friedrich, Wifredo Lam, Matta. Balaurul și «sălbaticii». Herkules Seghers și «cîmpiile halucinate». Franse Mihelic: kurenții din pădurile iugoslave. Rodolphe Bresdin între unchiul Tom și Robinson Crusoe. Plantele carnivore. Vameșul în junglă. Franz Marc, pictor al misterului animal.

II. ÎN ÎMPĂRĂȚIA NEMĂRGINITĂ A INSOLITULUI 43

Calul lui Daumier. Insolit și Incongruent. Moralități și capricii: de la Bosch la Tiepolo. Pulcinella, o călăuză în lumea fantastică. Alfred Kubin: fantomele locuiesc în vid. «Geniul pentru care neobișnuitul și irespirabilul sînt hrana cea de toate zilele.» Negrurile lui Odilon Redon și zațul de cafea a lui Victor Hugo. Gustave Doré explo-rează necunoscutul.

III. SCHELETE ȘI FANTOME 69

Triumful morții. Dansul scheletelor. Bruegel și răzbu-narea stîrvului. Carnaval funebre: de la Piero di Cosimo

la Buñuel. Moartea meditează asupra-și. «Tezaurele anatomice.» Rococoul în osuare. Victoria ecorșeului. Spectrele lui Goya. Povești cu strigoi din vechea Japonie.

IV. SPAȚII NELINIȘTITE 96

Locul individului în univers. Lumea în echilibru instabil. Monsù Desiderio și Apocalipsa catastrofelor. Arhitecturile fantastice. Antoine Caron, Piranesi. Klee: orașele de dantelă. Somnul statuilor: Fabrizio Clerici. Spațiul dement al lui Francis Bacon. Alberto Giacometti și atracția vidului. Umbre se plimbă prin neant. Strigătul în pustiu: Edvard Munch. Henri Michaux vizitează astralul.

V. PRINȚUL MINCIUNII 134

Măștile diavolului. Luciferul miltonian al lui John Martin. Descrieri ale infernului. Curtea Țapului se afla la Aquelare. Coșmaruri spaniole. Lumea convulsivă a lui Alessandro Magnasco. Barca lui Caron. Ispitirea sfântului Anton și ispitirea sfântului Cristofor: de la Mandyn la Dali. Demoni sălășluiesc în altarele pustii.

VI. METAMORFOZELE 168

Capetele compuse ale lui Arcimboldo. Stinci antropomorfe. Tierzauber în miniaturile persane și indiene. Roboții lui Bracelli: arcuri și buloane. Un bestiar de metal. Vampirii feroși ai lui Lynn Chadwick. Tehnici halucinatorii. Uriși împietriți și pietre însuflețite. Colosul se plimbă printre oameni. Pratolino și Bomarzo. Magia naturalistă a lui Pierro di Cosimo. Peisaje vii și capete paranoice.

VII. FANTASTICUL LUMILOR POSIBILE 211

«Lumea în forma sa actuală nu-i singura lume posibilă.» Yves Tanguy povestește viața unei lumi posibile, de la naștere și pînă la distrugerea ei. Universul multidimensio-

nal al lui Joan Miró. Paul Klee și călătoria în țara cunoașterii epurate. Lăcustele lui Martin Disteli și umbrele lui Candide. Descătușarea ochilor (Klee).

VIII. VIZIONARI ȘI ILUMINAȚI 249

William Blacke, intimul profeților și al zinelor. Mathias Grünewald conjură îngerii și demonii. Eclectismul mitologic al lui Gustave Moreau. Léonor Fini domnește peste sfincșii-femele și parce. Chermeza diabolică a lui James Ensor. De-a v-ați ascuns.

IX. INVENTAREA MITURILOR 275

Suprarealismul reinventează miturile. «Să defăimăm lumea realității.» Dino Buzzati prospector al invizibilului. Ernst Fuchs moștenitorul alchimistilor și comentatorul vrăjitoarelor. Mitologiile lui Victor Brauner. Universul fermecat al lui Marc Chagall. Pictura metafizică: Giorgio di Chirico, Carlo Carrà. André Masson, Max Ernst: mitul devine realitate.

X. REALITATEA FANTASTICĂ 322

Saturat de propriul său mister, obiectul familiar devine fantastic. Vanitățile. Realismul halucinatoriu al lui Richard Dadd și al lui Cornelius von Max. Amédée de la Patellière. Grandville: «Totul se poate metamorfoza în orice». Realismul magic al lui Magritte și al lui Delvaux. Tradiția lui Anton Wiertz. Stanislaw Lepri. Edgard Ende. Richard Oelze.

POSTFAȚĂ (PRAGUL FANTASTICULUI) 352